

**A realidade em exercício:
um percurso entre filosofia e fotografia**

Nélio Rodrigues da Conceição

Tese de Doutoramento em Filosofia – Estética

Fevereiro, 2013

**A realidade em exercício:
um percurso entre filosofia e fotografia**

Nélio Rodrigues da Conceição

Tese de Doutoramento em Filosofia – Estética

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia, especialidade de Estética, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Filomena Molder



Apoio financeiro da FCT, do POPH e do FSE, no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio

Sob a copa de uma parreira ancestral, foi-me dito que a luz do sol, ao perfurar uma folhagem densa e embater numa superfície, forma criaturas que não raras vezes se passeiam, tremeluzentes e brincalhonas, sobre quem se entrega ao abrigo e ao ócio. Aprendi o nome de tais criaturas, procurei-o nos dicionários como quem procura apaziguamento. Não o encontrei.

Agradecimentos

Quero agradecer, em primeiro lugar, à Professora Doutora Maria Filomena Molder, que me acompanhou e orientou na elaboração da presente tese. A exigência que sempre manifestou, a confiança com que respondeu às minhas opções, hesitações e demoras, bem como a minúcia e o sentido crítico com que leu os textos, as traduções e os capítulos que foram construindo este trabalho, são para mim um exemplo do que deve ser uma orientação e um enriquecimento da actividade filosófica. Devo-lhe também um conjunto de apontamentos e intuições certeiras que, ao longo do tempo, foram criando ecos relativamente às questões filosófico-fotográficas.

Agradeço também ao Professor Doutor António Pedro Pita. Das suas aulas de Estética em Coimbra, guardo uma memória que continua ainda hoje a influenciar o meu modo de pensar o mundo, o corpo e as tarefas filosóficas. Mas a sua relação com a presente tese tem também outros contornos: numa defesa de um trabalho de licenciatura onde pela primeira vez abordei teoricamente a fotografia, garantiu-me que eu voltaria a trabalhar as questões que deixara em aberto – apesar de todos os impasses que nele foram levantados e de todas as minhas recusas antecipadas. A verdade é que voltei.

Devo também um particular agradecimento ao Professor Doutor José Gil, com quem tive o privilégio de trabalhar em diversos seminários ao longo dos últimos anos. Para além de tudo aquilo que neles aprendi e discuti, retenho ainda a exigência de “ir ao mais difícil” enquanto sentido da actividade filosófica.

Muitas das ideias presentes neste trabalho foram discutidas e desenvolvidas em seminários e conferências. Neste sentido, e sendo-me impossível destacar todas as ocasiões pontuais que contribuíram para o seu enriquecimento, destaco o ambiente favorável que me foi proporcionado no Instituto de Filosofia da Linguagem, concretizado sobretudo nos projectos em que estive envolvido (“Morfologia: questões de método e linguagem”; “Linguagem e forças: o inconsciente da linguagem e o processo criativo”) e no “Seminário Questões de Estética”, que co-organizei com Maria João Branco, Diana Soeiro e Nuno Fonseca. As discussões e o companheirismo resultantes desses seminários foram um estímulo importante.

Quero também agradecer a todos os mais próximos, amigos e família, que de diferentes modos me apoiaram, que viveram com as minhas ausências, que comigo

discutiram ideias, que me mostraram os segredos (in)visíveis da fotografia (ao Luís Vidal, por me ter encaminhado nos primeiros – e intermináveis – exercícios fotográficos; ao Sandro Junqueira, por conseguir dizer de forma cristalina a violência íntima de uma fotografia). Agradeço ao Dirk Schmidt pela preciosa ajuda na tradução do texto de Flusser, ao Ricardo Cabrita pelas ajudas de tradução e, acima de tudo, pelas maresias serenas. Agradeço à Ana Rita Amaral pelo estimulante convite que me levou a participar no projecto de fotografia da revista MACA. Uma palavra especial para o Pedro Mendonça, o Miguel Duarte e o Felipe Pathé Duarte, cuja amizade sustentada por muitas horas de palavras e afectos é para mim um elemento importante do que significa pensar.

À minha família, guardiã do sol e dos bons regressos, devo as mais profundas palavras de gratidão. Sobretudo aos meus avós Arminda, Julieta e José, à minha irmã Patrícia, ao Pedro e à Raquel, a pequena luz de Julho. Aos meus pais, agora como sempre, inexcedíveis no apoio, na serenidade, na confiança.

À Joana, por toda a partilha de ideias e pela escuta atenta, mas sobretudo pela paciência e pelo carinho que, vencendo as tempestades, permitiram que esta tese chegasse a bom porto.

A REALIDADE EM EXERCÍCIO: UM PERCURSO ENTRE FILOSOFIA E FOTOGRAFIA

NÉLIO RODRIGUES DA CONCEIÇÃO

RESUMO

Esta dissertação debruça-se sobre as relações entre o pensamento filosófico e a fotografia, mediante três eixos que de diferentes modos se entrecruzam: 1) uma exploração de teorias de cariz fenomenológico que abordam a fotografia ou que são por esta invocadas; 2) uma releitura do pensamento de Walter Benjamin sobre a fotografia a partir da noção de exercício; 3) um aprofundamento crítico da questão da semelhança em fotografia, com um desenvolvimento da teoria mimética de Benjamin. Dois excursos absorvem e desviam estes eixos.

No primeiro capítulo aborda-se, inicialmente, a fenomenologia de Husserl e suas análises da consciência de imagem, confrontando-as com as perspectivas de Sartre e Barthes. Desse confronto despontam o alcance e os limites do quadro conceptual fenomenológico, bem como a “novidade filosófica” da fotografia, a qual obriga a uma inflexão conceptual em direcção à magia e às forças do olhar, à acentuação da evidência e do afecto. A constituição técnica da fotografia provoca uma relação com a realidade sob a forma de uma queimadura que contém, *in nuce*, inúmeras consequências e irradiações. Seguindo de perto a questão da evidência a partir de Fernando Gil, ensaia-se repensá-la ao nível da fotografia, situando-a numa ambiguidade epistemológica plena de fertilidade. A descrição fenomenológica do gesto de fotografar, segundo Flusser, marca uma série de traços definidores da fotografia e uma singular afinidade entre gesto fotográfico e filosófico, introduzindo também a noção de afinação no âmbito de uma teoria dos gestos.

No segundo capítulo, segue-se o fio condutor da expressão “um atlas em exercício” (*Übungsatlas*), com a qual Benjamin se refere às fotografias de August Sander. Um acesso-chave a esta expressão encontra-se na delicada empiria de Goethe e nas questões morfológicas por ele exploradas. Mediante as suas repercussões no pensamento de Benjamin, são abordadas questões afectas à observação fotográfica e à fisionomia, desenvolvendo-se ainda o papel do corpo e da presença de espírito no contexto da instância do exercício filosófico-fotográfico. Recomeçar e desviar as análises precedentes é a consequência necessária da divisa “método é desvio”.

No terceiro capítulo, é avaliada a pertinência da semelhança para a compreensão da fotografia. Num primeiro momento, situa-se a questão da semelhança na sua diversidade empírica e conceptual, confrontando-a com algumas ideias feitas da teoria da fotografia. Propõe-se uma compreensão da fotografia enquanto representação que apresenta, abrindo-a, seguidamente, ao domínio do vivido, dos seus movimentos e das suas forças expressivas e artísticas. A teoria mimética de Benjamin permite uma revisão da aura e da rememoração, do inconsciente óptico das fotografias de Bloßfeldt enquanto *locus* onde se estabelece uma tensão entre pormenor e todo. Por último, trata-se de pensar a dimensão fantasmagórica e os espíritos que pairam quer ao nível da *mimesis*, quer ao nível das suas contaminações fotográficas. A experiência

fotográfica da afinidade entre Benjamin e Kafka conduz-nos ao conceito de gestos no Teatro do Mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia, Fotografia, Fenomenologia, Olhar, Evidência, Gesto, Walter Benjamin, Morfologia, História, Exercício, Apresentação, Atlas, Semelhança, Aura, Inconsciente Óptico, Afinidade, Ambiguidade, Jogo

REALITY EXERCISING: A PATHWAY BETWEEN PHILOSOPHY AND PHOTOGRAPHY

NÉLIO RODRIGUES DA CONCEIÇÃO

ABSTRACT

This thesis focuses on the relationship between philosophical thought and photography according to three axes which are intertwined in several ways: 1) exploring phenomenological theories that deal with photography or that are called forth by it; 2) rereading Walter Benjamin on photography while building on the concept of exercise; 3) further and critically delving into similarity in photography while developing Benjamin's mimetic theory. Two excursuses absorb and divert these axes from their original direction.

In the first chapter we explore Husserl's phenomenology and his analysis of image consciousness while confronting it with Sartre's and Barthes' standpoint. From the confrontation of these perspectives we are able to draw the scope and limits of the phenomenological conceptual framework. Furthermore, this confrontation brings forth a "philosophical newborn", photography, which demands a conceptual shift towards magic and the power of gaze, towards emphasising evidence and affection. The technical composition of photography brings about a relationship with reality in the form of a burn mark, which encompasses *in nuce* several consequences and ramifications. Taking as a starting point the work of Fernando Gil, we aim to rethink the concept of "evidence" within the scope of photography by pinning it into a prolific epistemological ambiguous framework. According to Flusser, the phenomenological description of the gesture of photographing pinpoints many defining features of photography and a unique affinity between the photographic gesture and the philosophical gesture, while simultaneously introducing the concept of attunement within the theory of gestures.

In the second chapter, we follow the line of thought set forth by the expression "an exercise atlas" (*Übungsatlas*) used by Benjamin to refer to the photographic work of August Sander. In order to interpret this expression, one must take into account Goethe's delicate empiricism and his morphological thought. Based on their repercussions on Benjamin's work, we explore issues related to photographic observation and physiognomy and further analyse the role of the body and presence of mind in the particular case of philosophical-photographic exercise. In fact, to start over and to diverge from the aforementioned analyses is a necessary consequence of the motto "method is detour".

In the third chapter, we assess the extent to which similarity is relevant to understand photography. Firstly, we analyse similarity considering its empirical and conceptual diversity, while confronting it with some preconceptions of photography theory. We propose an understanding of photography as representation that presents (*Darstellung*), which consequentially crosses over to the realm of live experience, of its movements and of its expressive and artistic power. Benjamin's mimetic theory enables us to revisit the aura, the remembrance and the optical unconscious of Bloßfeldt's photography as the locus where tension between detail and the whole is visible. Finally,

we delve into the phantasmagorical dimension and all the spectres that hover over mimesis and photographic contamination. The photographic experience of the affinity between Benjamin and Kafka brings us to the concept of gestures in the Theatre of the World.

KEYWORDS: Philosophy, Photography, Phenomenology, Gaze, Evidence, Gesture, Walter Benjamin, Morphology, History, Exercise, Presentation, Atlas, Similarity, Aura, Optical Unconscious, Affinity, Ambiguity, Game.

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| Introdução | 1 |
| | |
| Capítulo I – Visão e evidência: entre a fenomenologia e as forças do olhar | 21 |
| | |
| 1. Afinação: distância focal | 23 |
| | |
| 2. Apontamentos para uma análise fenomenológica da fotografia..... | 25 |
| a. A luz que engendra a sua própria metáfora | 25 |
| b. A fotografia na análise husserliana da consciência de imagem..... | 32 |
| c. Barthes e os efeitos da fotografia do Jardim de Inverno..... | 47 |
| d. Recuando até Sartre. Ou questões de imagem, afecto e magia..... | 52 |
| | |
| 3. Evidência fotográfica..... | 62 |
| a. De <i>Evidence</i> à evidência | 62 |
| b. Tempo e afectividade..... | 73 |
| c. Uma sinopse de <i>Tratado da Evidência</i> | 79 |
| d. Traços da evidência fotográfica..... | 85 |
| | |
| 4. O gesto de fotografar | 97 |
| a. Uma experiência de pensamento e a sua descrição..... | 97 |
| b. Gesto e afinação..... | 108 |
| | |
| Capítulo II – Um atlas em exercício. Uma releitura do lugar da fotografia no pensamento de Walter Benjamin | 113 |
| | |
| 1. Abertura: seguir a pista da <i>delicada empiria</i> | 115 |
| | |
| 2. O lugar de August Sander na história da fotografia | 117 |

| | |
|--|------------|
| 3. Notas sobre a crítica de Benjamin à Nova Objectividade | 123 |
| 4. Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história | 131 |
| 5. Da síntese de Sander à morfologia de Goethe | 147 |
| 6. Benjamin e o atlas em exercício | 157 |
| 7. O <i>exercício</i> no pensamento de Benjamin e suas ramificações fotográficas | 164 |
| a. Da questão da experiência ao efeito de choque no cinema..... | 165 |
| b. Interrupção e presença de espírito | 175 |
| c. Filosofia e exercício | 187 |
| 8. Fotografia e exercício: recomeço e desvios..... | 190 |
| a. Recomeço..... | 190 |
| b. Desvio 1: Rosalind Krauss e a sempre possível restituição das promessas fotográficas | 195 |
| c. Desvio 2: Michael Fried e a “boa” objectualidade | 198 |
| d. Desvio 3: Fotografias de John Coplans – Correspondências..... | 204 |
| Excurso 1: Wittgenstein e os retratos compósitos de Francis Galton | 209 |
| Capítulo III – Semelhança e fotografia | 215 |
| 1. Aproximações: uma liberdade de percepção | 217 |
| 2. A indeterminação da semelhança em fotografia: entre imagem, representação e fundo mimético | 219 |
| a. Modos de semelhança | 219 |
| b. Semelhança: de obstáculo epistemológico ao poder-ser da fotografia | 226 |
| c. Das aporias da semelhança ao fundo mimético | 234 |

| | |
|--|-----|
| 3. A semelhança no pensamento de Walter Benjamin | 246 |
| a. Passagem..... | 246 |
| b. Escutar a história da terra num seixo arredondado | 250 |
| c. A caça e o demónio..... | 260 |
| d. Historicidade, condição de possibilidade, linguagem..... | 268 |
| 4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo..... | 272 |
| 5. Os fantasmas fotográficos da escrita: entre “Mummerehlen” e “Pequena História da Fotografia” | 296 |
| a. “O seu olhar caía com os flocos indecisos da primeira neve” | 296 |
| b. Uma história de olhares pairantes..... | 304 |
| c. Benjamin – Kafka: do sacrifício ao gesto | 308 |
| d. O nome e o jogo no Teatro do Mundo..... | 318 |
| Excursão 2: O <i>Atlas</i> de Gerhard Richter | 329 |
| Conclusão | 345 |
| Bibliografia | 351 |
| Figuras | 365 |
| Apêndice | 399 |
| Tradução do texto “Die Geste des Fotografierens”, de Vilém Flusser..... | 399 |

Advertência bibliográfica

Como nos debruçamos mais detalhadamente sobre a obra de Walter Benjamin, realizando traduções a partir da língua alemã, optamos por apresentar o texto original nos casos em que verificamos não existir tradução portuguesa. Fizemo-lo também com textos de outros autores, sempre que nos pareceu que o confronto entre o original e a tradução seria profícuo. Portanto, salvo indicação, as traduções são da nossa responsabilidade. As alterações a traduções portuguesas aparecem indicadas.

Introdução

A história filosófica enquanto ciência da origem é a forma que, dos extremos mais remotos, dos aparentes excessos de evolução, faz emergir a configuração da ideia como totalidade marcada pela possibilidade de uma coexistência daqueles opostos. A apresentação de uma ideia não pode em caso algum dar-se por conseguida antes de se ter percorrido virtualmente todo o círculo de todos os extremos nela possíveis.

Walter Benjamin, “Prólogo Epistemológico-crítico”, *Origem do Drama Trágico Alemão*

*Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.*

Alberto Caeiro, *Guardador de Rebanhos VIII*

A investigação que agora introduzimos visa estabelecer um aprofundamento das relações entre o pensamento filosófico e a fotografia. Expressa desta forma generalista, sem se especificar o que se entende por pensamento filosófico e por fotografia, esta intenção poderá parecer vaga e demasiado indeterminada. Procuremos, como passo inicial, focá-la e determiná-la, sem contudo perdermos de vista que se trata de dar conta de um espaço de investigação que tem algo de exploratório e que almeja inscrever-se numa região que, embora abarcável pela estética, não encaixa de modo imediato nas compartimentações tradicionais da filosofia. Neste sentido, é importante desde já atentar no subtítulo da dissertação, pois ele dá conta daquilo que se pretende *apresentar*, enquanto tese, mas também do *modo* como essa apresentação é feita: um percurso não é apenas o *acto de percorrer* um caminho, mas é também o próprio *espaço percorrido*.

Este espaço situa-se então entre a filosofia e a fotografia, se bem que o percurso não tenha um sentido único, isto é, não se trata apenas de utilizar os instrumentos filosóficos, os conceitos da tradição e dos autores da filosofia, para pensar a fotografia. Trata-se também de fazer, ou tentar fazer, já que a tarefa não é fácil, o sentido inverso: utilizar aquilo que a *fotografia*, enquanto objecto teórico que assenta numa *técnica* que se traduz na produção de *fotografias*, inscreve na própria possibilidade de pensar, utilizar, reformular ou produzir conceitos. Procurar-se-á então estabelecer um espaço de reciprocidades e contaminações entre filosofia e fotografia. Mais do que como uma fraqueza, consideramos o *entre-deux* do nosso percurso como uma virtude e um terreno fértil.

Falaremos frequentemente de realidade e de como a fotografia tem uma relação privilegiada com a realidade. Isto faz parte de uma compreensão de senso comum da fotografia que não queremos pôr em causa nem questionar por intermédio de uma análise ao que significa *a realidade* ou de uma distinção entre *real e realidade*¹. Contudo, a acentuação dessa relação privilegiada não deixa de abrir o flanco a uma série de críticas possíveis – umas mais pertinentes que outras – relativamente: i) ao que se entende por realidade; ii) às alterações que a fotografia electrónica provocou, com a consequente substituição em larga escala dos mecanismos analógicos pelos mecanismos digitais; iii) à possibilidade, cada vez mais apurada, de criar artificialmente imagens que aparentam ser fotográficas quando, na verdade, são inteiramente criadas por computador. Tanto quanto possível, desviar-nos-emos destas questões. Elas têm naturalmente consequências directas ao nível das práticas e dos discursos que as tentam compreender, mas consideramos que é possível, e até mesmo necessário, conduzir uma reflexão sobre fotografia que não seja desde logo coarctada pelas aporias e pelos problemas levantados por estas questões. Talvez o percurso que agora encetamos nos permita voltar a elas com uma outra estrutura argumentativa, respondendo-lhes ou, pura e simplesmente, abandonando-as – pois ter-se-ão tornado irrelevantes, compreendendo-se que os problemas aos quais respondemos são de uma outra ordem.

As resistências ao pensamento de um “objecto” tão singular como fotografia, fenómeno especificamente moderno (embora com enraizamentos técnicos e conceptuais que podem ser remontados à Antiguidade), sobremaneira disseminada e consumida,

¹ Distinção que se encontra, por exemplo, em Henri VAN LIER, *Philosophie de la Photographie, Les Cahiers de la Photographie*, ACCP, Paris, 1983, enquadrando-se perfeitamente no esquema conceptual engendrado nessa obra, mas que não se revela pertinente no nosso caso.

parece por vezes encaminhar-nos para um abismo de fragmentações, como se dela apenas se pudesse falar a partir de campos bem instituídos – história da fotografia, história da arte, sociologia, arte contemporânea e suas cumplicidades fotográficas, autores que repetem as mesmas fórmulas e as mesmas noções sem as confrontarem de um modo crítico – ou de uma multiplicidade de usos – que vão desde o do fotógrafo amador ao do mais famigerado artista conceptual, passando pelo cientista, o fotojornalista ou o fotógrafo de casamentos. As instituições discursivas são portos seguros, a redução às práticas é um alimento indigesto para o pensamento filosófico.

Mas estamos convictos de que estas mesmas resistências, estes *excessos de evolução* que constroem verdadeiras aporias quando se trata de dar conta de *uma definição* de fotografia, permitir-nos-ão mergulhar e nadar de uma forma mais esclarecida num outro abismo, aquele onde as fotografias libertam as suas forças e alimentam os conceitos, aquele onde – e seguindo a reversibilidade do percurso – os conceitos alimentam as imagens. Se houver lugar para uma investigação filosófica da fotografia, esta terá de passar por um processo de dupla contaminação. A singularidade do tema assim o exige. Portanto, um dos argumentos de fundo do presente estudo é o de que a fotografia é um objecto filosoficamente pertinente e que uma reflexão sobre fotografia é um modo de contaminação filosófica, de contaminação do pensamento pela queimadura do real (ideia de cariz benjaminiano que se tornará clara à medida que formos avançando), o que implica uma singular problematização, uma singular movimentação de conceitos.

É também um pano de fundo argumentativo da nossa dissertação que as questões levantadas pela fotografia – ao nível da percepção, das crenças, da diversidade de experiências e do seu enraizamento antropológico, da sua assimilação nos domínios do vivido, das suas explorações artísticas – mostram que aquilo que a técnica fotográfica introduziu no nosso mundo extravasa em larga medida as próprias determinações mais imediatas da técnica. Mais do que um paradoxo, esta exigente multiplicidade que tem origem num mecanismo que, actualmente, parece já não manter nenhum segredo, a não ser o dos constantes automatismos e das pequenas inovações tecnológicas que são introduzidos nas máquinas fotográficas², mais do que um paradoxo, dizíamos, isto deve

² Pensamos, por exemplo, num programa introduzido recentemente que permite que, num retrato, a máquina fotográfica só dispare quando os retratados sorriem. Mas aqui trata-se menos do segredo e do espanto em relação à fotografia, em relação à capacidade de obter uma imagem da realidade, do que do espanto em relação à tecnologia.

constituir um desafio. Se algum dia a criação de imagens que aparentam ser fotografias vier mudar de modo radical as nossas experiências, então efectivamente teremos perdido a *fotografia enquanto origem* dos mais diversificados usos, das mais diversificadas apresentações visuais e conceptuais.³ Contudo, não nos parece que esse tempo tenha chegado. Para o bem e para o mal, vivemos ainda as irradiações da invenção da fotografia e da sua novidade, vivemos ainda sob um certo efeito do mistério fotográfico, das suas magias disseminadas, do seu espanto – mesmo que tudo isto pareça ausente dos milhões de gestos quotidianos de tirar ou ver uma fotografia. Contudo, há que *mostrar* como ainda vivemos as irradiações da invenção da fotografia e como essas irradiações implicam, por sua vez, os vestígios de formas de experiência do passado.

Que determinados usos se tenham intensificado nas últimas décadas, relacionados sobretudo com uma crescente massificação incitada pela fotografia digital e sua inclusão em diferentes tecnologias (telemóveis, *iphones* e afins), que as explorações artísticas sejam capazes de levar a um limite de problematização aquilo que, de um ponto de vista teórico, queremos afincadamente que a fotografia seja, obrigando à revisão constante dos conceitos⁴, nada disto invalida uma investigação que mergulhe na fotografia de uma forma capaz de estabelecer pontes entre a sua origem e aquilo existe no presente, seja do ponto de vista das evoluções tecnológicas (que não

³ O conceito de *origem* (*Ursprung*) que aqui propomos é uma interpretação do sentido que ele possui no “Prólogo Epistemológico-crítico” que Walter Benjamin escreveu para *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trata-se, nessa obra, de um conceito histórico, uma aplicação à história do *fenómeno originário* (*Urphänomen*) que Goethe reservou para o estudo da natureza, conceito que não é de uma ordem cronológica nem pode ser reduzido à génese (*Entstehung*), e que Benjamin concebeu como um acesso à forma dos géneros literários, no caso, do drama trágico alemão. Num ritmo que implica um duplo movimento de restauração e incompletude, a origem é sempre o surgimento de algo novo que conserva os vestígios de coisas antigas. “A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de génese”. Cf. Walter BENJAMIN, “Prólogo Epistemológico-crítico”, in *Origem do Drama Trágico Alemão*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004, pp. 13-45 (GS, I. 1, pp. 207-237).

Em relação à fotografia, podemos dizer que a sua génese se situa nas invenções de um Daguerre (1837) ou de um Niépce (1826). Todavia, a *fotografia enquanto origem* remete para todo o movimento de apresentação do pensamento que acabámos de enunciar, movimento que implica um percurso pelos extremos mais remotos e pelos aparentes excessos de evolução da fotografia, que implica princípios formais que se dão sempre como restauração e incompletude – tal como podemos ler na epígrafe desta **Introdução**. Sobre o conceito de origem no quadro da análise das fotografias de August Sander e do pensamento morfológico de Goethe, cf. **II. 5. Da síntese de Sander à morfologia de Goethe**. Sobre a questão dos princípios formais da fotografia, do cinema e da pintura (numa confrontação entre as experiências de imersão e de efeito de choque), cf. **II. 7. a. Da questão da experiência ao efeito de choque no cinema**.

⁴ Ou pelo menos a uma revisão das definições e dos discursos sobre fotografia, já que aos artistas, se assim o podemos dizer, interessará menos o rigor de uma definição ou de um conceito que explique a fotografia do que a própria transformação da técnica num dispositivo visual e conceptual, num meio de expressão – mais do que argumentos, os trabalhos fotográficos mostram aspectos da fotografia.

são evoluções da fotografia, mas antes uma criação de possibilidades dentro de uma mesma ideia de fotografia), seja do ponto de vista das suas explorações artísticas.

Os grandes e massificados usos fotográficos mantêm-se próximos daquilo a que se pode chamar a visão clássica da fotografia, segundo a qual ela tem um contacto privilegiado com a realidade, o que lhe confere, por exemplo, um inegável estatuto documental e de registo de acontecimentos – e aqui temos de apelar a um certo bom senso, já que um estudo sociológico que mostrasse esta prevalência e persistência revela-se virtualmente impossível –, pelo que talvez fosse benéfico moderar os ímpetos de uma qualquer viragem para o “pós-fotográfico”⁵.

Também ficará claro que não quisemos rejeitar os autores clássicos da teoria da fotografia, caso de Roland Barthes, Walter Benjamin ou Rosalind Krauss. Fazê-lo seria não reconhecer que o “percurso entre filosofia e fotografia” já há muito foi iniciado, seria assumir um papel de pressuposta originalidade ou de progresso teórico, ideias que, no nosso entender, vão contra o espírito filosófico da repetição das questões, da imersão nos problemas e da tentativa de encontrar passagens que resolvam as aporias.⁶ De qualquer forma, não nos contentámos em assimilar de forma passiva o seu enquadramento. Tentámos, tanto quanto possível, aprofundar aquilo que esses autores nos dão a pensar, mesmo que por vezes esse aprofundamento nos conduza a territórios que parecem (e, sublinhamos, *parecem*) afastados dos problemas mais imediatos da fotografia. Como se tornará claro, o pensamento de Walter Benjamin é o grande motor da nossa investigação. Que ele tenha escrito sobre fotografia com uma acuidade insuperável, vendo cedo aquilo que outros demorariam muito tempo a ver, revela a sua pertinência – enquanto pensador do concreto, do fragmento, da atenção às coisas, enquanto pensador para o qual, mais do que duvidar da ou desconstruir a realidade,

⁵ Assinalamos neste contexto a obra de William J. MITCHEL, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998, que acentua a transformação operada pela fotografia electrónica e pelas manipulações digitais das imagens. Demarcamo-nos desta perspectiva quer em termos de princípios conceptuais, quer em termos das conclusões que podem ser retiradas das inovações tecnológicas ao nível da fotografia.

⁶ Neste sentido, queremos a todo o custo evitar que a nossa dissertação seja vista como eclética, como uma reunião de opiniões diversas sobre a fotografia, queremos antes apontá-la como um desdobramento do pensamento, uma tentativa de encontrar passagens capazes de iluminar determinados problemas, determinadas aporias. Referindo-se ao espanto enquanto origem do pensamento, Fernando Gil, remontando a Aristóteles, diz que descobrir a solução de uma aporia é abrir uma passagem, desembocar numa euforia. “Ora, para aí chegar, Aristóteles indica um caminho e um único, a saber, imergir inteiramente no problema. É o que se chama «resolver as dificuldades», isto é, «explorá-las em todos os sentidos», *diaporēsai kalōs* (*Metafísica*, 995 a 28-35, cf. também A, 2, 982 b 15), percorrer, atravessar o problema. [...] É percorrendo o problema que o pensamento instala em si o tempo. O desdobramento do pensamento, na sua intimidade, é temporal.” Fernando GIL, *Mimēsis e Negação*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984, pp. 18-19.

importa nela deixar-se imergir – e a base da nossa opção. Sendo que, actualmente, pensar a fotografia com Walter Benjamin é tudo menos uma originalidade, devemos contudo indicar que a nossa intenção foi sobretudo a de procurar regressar aos textos benjaminianos, neles procurando aquilo que, de certa forma, neles permanece de impensado quanto à fotografia, o que implica quebrar ideias feitas, trazer os textos e as suas questões para o presente, fazer desvios conceptuais, deixarmo-nos afectar.

Mas a nossa dissertação não se reduz ao pensamento benjaminiano, e o primeiro capítulo, que parte de uma matriz fenomenológica, é disso um bom exemplo. Convém referir que a opção pelas diversas perspectivas fenomenológicas que analisaremos são resultantes de uma opção teórica que tem a ver com a possibilidade de pensar a fotografia a partir de perspectivas que valorizam a percepção e as forças do olhar, as condições do acesso “às próprias coisas”, a ideia de descrição, a evidência. O gesto de Roland Barthes, ao assumir uma postura fenomenológica em *A Câmara Clara*, por mais desenvolta e cínica que seja essa postura em relação à própria fenomenologia, não é de negligenciar.

Mas mais adiante nesta **Introdução** explicitaremos em pormenor os nossos passos e as nossas opções metodológicas. Para já, tentemos ilustrar algo do nosso ponto de vista argumentativo por intermédio de uma reflexão sobre a *complexidade da simplicidade fotográfica*.

De facto, a própria tentativa de definir o que é a fotografia, de lhe dar uma essência que permitisse a sustentação de qualquer edifício discursivo, parece desde logo votada ao fracasso, não porque não seja possível aproximarmo-nos de uma definição tendo como base a sua constituição técnica, mas sobretudo porque aquilo que é complexo e fértil, quer ao nível do pensamento, quer ao nível das experiências proporcionadas pelas fotografias, parece extravasar em muito a redução a um limite mínimo. Os efeitos da realidade, de cada realidade singular, fazem-se exercer no próprio momento do contacto inerente a qualquer fotografia. A partir daí, a realidade está em exercício.

Neste sentido, como forma de problematização introdutória, ensaiemos exactamente acercar-nos de um possível limite mínimo, começando pelo que, à primeira vista, há de mais essencial no processo fotográfico, *a fixação de imagens a partir da luz*. A complexificação desta definição, inevitavelmente enraizada na história da invenção da fotografia, mostrará como a sua compreensão extravasa, ou pode extravasar

em muito, as determinações que fazem a sua definição técnico-científica. Contudo, essa compreensão também não se torna possível sem a remissão a essa espécie de matriz, a essa génese técnica, que, contudo, não deve ser tomado enquanto sustentação hierárquica e sistemática, mas como um espaço virtualmente aberto onde se tornam pensáveis a grande diversidade de procedimentos fotográficos, a incontável proliferação de fotografias, os conceitos exigidos pela diversidade e pelo infinito, as irradiações filosóficas de tudo isto. Remetendo para a epígrafe de Walter Benjamin que preside a esta “Introdução” e à dissertação como um todo, trata-se de tornar pensável, dentro dos limites do nosso percurso, a *coexistência dos opostos*, os *aparentes excessos de evolução*, pela apresentação de uma *ideia*, não exaustiva, da fotografia. Com isto não queremos apenas verificar o nosso distanciamento em relação às abordagens que reificam os aspectos tecnológicos da fotografia⁷, queremos sobretudo assumir a possibilidade de pensar uma instância de tensões e ambiguidades, ao nível prático e teórico, relativamente à compreensão que fazemos das fotografias ou do campo fotográfico.

Mas mergulhemos então na luz.

Antes ainda da denominação “foto-grafia” se estabelecer como consensual a partir da década de 40 do século XIX, um sem-número de descobertas e técnicas estiveram na origem da “escrita com luz”. A mais antiga diz respeito à *camera obscura*, cujos princípios ópticos têm sido explorados desde a Antiguidade até aos nossos dias, e cujo funcionamento terá conhecido desde Alhazen (séculos X-XI) até Kepler (séculos XVI-XVII) a maior evolução compreensiva.⁸ O princípio é basicamente o seguinte: num espaço fechado e escuro, com um orifício numa das faces, uma imagem invertida será projectada no interior da face contrária sempre que, no exterior, existir uma fonte de iluminação. Com o intuito de explorar as potencialidades técnicas e artísticas deste fenómeno, procurou-se, sobretudo a partir do século XV, controlar melhor a entrada de

⁷ Um exemplo deste tipo de abordagens encontra-se em Patrick MAYNARD, *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*, Cornell University Press, Ithaca, 2000. De facto, não podemos acompanhar nem a tentativa de montar um edifício hierárquico baseado em pressupostos tecnológicos, nem a estreiteza da compreensão (e da filosofia) que, sob uma aparente exigência de rigor, nos é proposta pelo autor.

⁸ Já Aristóteles se refere ao fenómeno da luz que passa por uma abertura e se projecta numa superfície, formando-se assim dois cones: um entre o sol e a abertura, o outro entre a abertura e a superfície onde a luz-imagem é projectada. Contudo, não foi possível a Aristóteles uma compreensão deste fenómeno, daí que ele seja sobretudo enunciado enquanto problema. ARISTÓTELES, *Problems [Problemata]*, trad. W. S. Hett, Harvard University Press, Cambridge, 1970, Livro XV.

luz e obter imagens mais nítidas, o que foi conseguido com o uso de lentes.⁹ Para se chegar à fotografia, faltaria apenas *fixar* a imagem projectada, ou seja, encontrar uma superfície fotossensível e minimamente controlável. Seguindo o caminho aberto por algumas descobertas científicas, nomeadamente a da fotossensibilidade dos sais de prata, foi isso que conseguiram os precursores Nicéphore Niépce, Louis Daguerre e Henri Fox Talbot, entre outros, experimentando, nas primeiras décadas do século XIX, diversos materiais e processos óptico-químicos que deram origem, respectivamente, à heliografia, ao daguerreótipo e ao calótipo.¹⁰ O daguerreótipo foi o processo que ganhou mais popularidade imediata, mas foram os princípios do calótipo que prevaleceram na fotografia moderna, já que este pressupunha a mediação do negativo. Embora hoje, com a fotografia digital, as funções do negativo tenham sido desvalorizadas – e substituídas pelas do sensor e do dispositivo de armazenamento de dados –, foi este que permitiu a reprodutibilidade de imagens em larga escala.

Vemos que, impulsionada por pequenos avanços científicos, sobretudo na área da química, a fotografia foi conhecendo diversas etapas, as quais abriram diversos caminhos cognitivos, estéticos e históricos. Por exemplo: o aumento da fotossensibilidade dos materiais em que as imagens eram fixadas conduziu à diminuição do tempo de exposição (que inicialmente era de minutos ou mesmo horas) e permitiu, já em finais do século XIX, congelar movimentos rápidos, revelando pormenores da realidade até então impossíveis de observar.

Portanto, a fotografia é *a fixação da luz e seu domínio*, facto compreendido em toda a sua amplitude quando se recua até à época histórica em que os fotógrafos eram também artífices, facto experienciado hoje em dia quando se reduzem os automatismos das máquinas modernas, escolhendo-se manualmente os tempos de exposição e a abertura do diafragma das máquinas que o possibilitam, ou intervindo de qualquer outra forma nos mecanismos que estabelecem a mediação entre a luz e a superfície fotossensível.

⁹ Para um relato mais pormenorizado do entendimento (por vezes como modelo de aproximação ou distinção em relação ao funcionamento da visão humana) e das utilizações da *camera obscura* nesse período fulcral, cf. David C. LINDBERG, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1976.

¹⁰ Sobre o processo que conduziu da *camera obscura* à fotografia, cf. Michel FRIZOT, “Light Machines. On the threshold of invention”, in Michel FRIZOT (ed.), *The New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, pp. 15-21.

Mas, afinal, o que é a luz? Qual a relação entre luz e cor? A que é que um fotógrafo chama de “boa luz”? Que pode a luz significar? As respostas a estas perguntas serão ainda pertinentes para uma definição de fotografia enquanto fixação de imagens a partir da luz? Ou encetarão elas a entrada num outro âmbito de reflexão, naquilo a que poderíamos chamar de ideia da fotografia?

Em relação à primeira pergunta, e de um ponto de vista científico, poderíamos dizer que a luz são radiações electromagnéticas e que, de entre a vasta gama dessas radiações, apenas uma parte é visível aos seres humanos: a luz (visível), a nossa luz. Poderíamos também dizer que o fotógrafo fixa a luz reflectida ou emitida por determinados corpos, e que, através dessa fixação, os corpos ganham uma segunda visibilidade, entrando noutro domínio do visível e do luminoso. A partir desta constatação, abrem-se outros problemas, relativos à questão da representação fotográfica ou da imagem.

Em relação à segunda questão: é também a luz que traz ao mundo a cor, e com esta um sem-número de questões pertinentes: “o vermelho que vejo naquela parede é igual ao vermelho que tu vês?”. No fundo, questões relativas à adequação entre percepção e linguagem, relativas ainda a um “senso comum” que, para o bem e para o mal, vai sustentando a concordância e a comunicação humanas. E o mundo fotográfico da cor, embora com muitos pontos de contacto, é diferente do mundo fotográfico a preto e branco. Neste último, a batalha ontológica da luz é mais premente, mais tensa: o preto e o branco, o ser e o nada, o desvelar e o velar. Naquele, a batalha tem mais intervenientes. Historicamente, é interessante pensar as dificuldades de afirmação da fotografia a cores, a qual só começou a acontecer a partir da década de 30 do século XX, e muito lentamente, até adquirir na década de 70 um estatuto artístico próprio e uma larga aceitação por parte dos utilizadores. Essa lentidão dever-se-á às complicações técnicas inerentes à fixação “correcta” da cor, já que o processo é mais complexo do que com o preto e branco, e, simultaneamente, ao facto de as cores obtidas nos positivos parecerem “demasiado diferentes” das da percepção humana, demasiado artificiais.¹¹ O preto e branco, porque é ostensivamente – pelo menos neste âmbito – diferente da percepção e porque ganhou de início o seu lugar no imaginário, conseguiu contornar estes problemas. Mas qualquer que seja a fixação (a cores ou monocromática), a

¹¹ Cf. *Idem*, “A Natural Strangeness. The hypothesis of color”, in Michel FRIZOT (ed.), *op. cit.*, pp. 411-429.

manipulação é património da história da fotografia, seja na tomada de vistas seja no laboratório, pelo que dificilmente se poderá falar em luz ou cor puras, “correctas”, imunes à construção dos aparelhos fotográficos, à vontade subjectiva do fotógrafo ou ao acaso que subverte a objectividade dos aparelhos.¹²

A “boa luz” é aquela que serve os intentos do fotógrafo, seja no seu labor de procura e domínio, seja na mais simples captação de um momento. *Pode* ser equilibrada e sóbria como nas paisagens de Ansel Adams (ver **Figura 1**), mas também *pode* ser contrastante, de brancos queimados, como nas de Mario Giacomelli (ver **Figura 2**). Por vezes a “boa luz” é obra do acaso: o reflexo fugaz de uma montra que ilumina parcialmente um rosto e lhe dá qualquer coisa mais; os raios de sol que escaparam aos olhos do fotógrafo e apenas o positivo ou o ecrã revelam; as atmosferas mágicas, os bons acasos luminosos dos álbuns de família que duplicam a nostalgia dos momentos. A luz não existe apenas nas fotografias artísticas, existe sempre que o processo de *fixação* for activado.

Alguns trabalhos do fotógrafo Philip-Lorca diCorcia são um bom exemplo deste jogo entre labor e acaso. Na série *Heads*, seguindo ideias já anteriormente desenvolvidas noutros trabalhos, diCorcia monta um sistema de iluminação artificial que é accionado pelos transeuntes anónimos das ruas de Nova Iorque (ver **Figura 3**). Quando estes são iluminados, são também fotografados, e dessa imensa contingência nascem fotografias que são, simultaneamente, atravessadas por uma naturalidade dos gestos e rostos e por uma artificialidade do foco luminoso, o qual parece brotar, tal como o objecto sobre que incide, de um universo estranho, em germinação. Por via destes trabalhos encontramos uma demonstração do poder da luz na ordenação do mundo, encontramos também as conclusões mais básicas, e por isso mais fundamentais: a luz resgata as coisas da obscuridade; a fotografia conserva o resgate, por vezes amplia-o, transformando-o.

¹² Vilém Flusser, num contexto que não poderemos aprofundar nesta ocasião, mas cujas ideias deixamos como problematização, socorre-se da distinção entre preto-e-branco e cor para desmontar a aparente neutralidade teórica da fotografia (e, por inerência, dos aparelhos técnicos) e assim preparar um terreno crítico, mostrando que as fotografias a preto-e-branco “imaginam” conceptualmente: “As fotografias a preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceptual, e é precisamente nisto que reside o seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceptual abstracto. Muitos fotógrafos preferem fotografar a preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos”. Vilém FLUSSER, *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica*, Relógio D’Água, Lisboa, 1998 [1983], p. 59.

Mas para lá da sua explicação científica e dos seus usos fotográficos, a luz é ainda sempre algo que toca fundo as experiências, as metáforas e os símbolos humanos. Na Alegoria da Caverna, Platão concebe a Verdade como uma luz incandescente, a luz do Sol que os homens saídos da escuridão da caverna têm dificuldade em suportar. Cristo veio ao mundo para iluminar o Caminho. O Iluminismo não foi senão o culminar de um certa ideia de racionalidade que tem percorrido o Ocidente... “A luz é um arquétipo cognitivo, declinado de mil maneiras. No *Génese*, ela é criada imediatamente após o céu e a terra. Pelos seus dois aspectos, radiante e ambiente, a luz organiza o pensamento da evidência. O mundo abre-se, tornado transparente pela claridade ambiente, a radiação – raio, revelação – é um dos modos de apresentação da verdade: a prova judiciária deve ser *luce meridiana clarior*; à *evidentia* liga-se um *lumen*, próprio ou recebido de outra coisa. [...] A metafísica da luz é inteiramente uma metáfora da verdade intrínseca da clareza e pode erigir-se em cosmogonia.”¹³

Num sentido mais próximo da relação umbilical que o homem sempre manteve com o cosmos e com a natureza, e que o tempo das civilizações parece desprezar como se de um vestígio de primitivismo se tratasse, podemos falar de uma relação circular com a luz. Todos os dias o sol nasce. Assim tem acontecido e assim, esperamos, por muito tempo acontecerá, movimento que tece a nossa imaginação e as suas passagens variáveis e regulares: “No grande drama da transitoriedade da natureza, a ressurreição da natureza repete-se continuamente como um acto. (Nascer do sol)”¹⁴. Atget, esse fotógrafo infatigável, parece ter percebido e mergulhado também neste movimento, levantando-se todos os dias de manhã cedo (assim rezam as crónicas) para captar uma realidade que aparecia à fotografia como nunca antes tinha aparecido, preparando um novo olhar (ver **Figura 4**), mostrando uma Paris que “foi esvaziada como uma casa à espera de um novo inquilino”, preparando algo de novo, “libertando o espaço para o olhar politicamente formado, um campo onde todas as intimidades cedem o lugar à iluminação do pormenor”¹⁵. Há que pensar a complexa simplicidade inerente ao facto de que uma hora do dia entra numa fotografia numa precisão cronológica, o tempo de exposição. As horas do dia já não são simuladas como no panorama, já não são

¹³ Fernando GIL, *Tratado da Evidência*, trad. Maria Bragança, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1996 [*Traité de l'Évidence*, Grenoble, Millon, 1993], p. 169.

¹⁴ Walter BENJAMIN, “Phantasie”, *GS*, VI, p. 117: “Im großen Spiele der Naturvergangenheit wiederholt sich ewig die Naturauferstehung als ein Akt. (Sonnenaufgang)”.

¹⁵ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, in *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, p. 255 (*GS*, II, 1, p. 379).

transfiguradas na tela pela mão do pintor. Elas entram numa fotografia. Esta é uma hora do dia.

Nesta ordem de ideias, o crepúsculo e o amanhecer trazem a marca do movimento do cosmos: algo está sempre a aparecer ou a desaparecer. O crepúsculo não é apenas uma luz mais dócil para o fotógrafo, menos vertical e abrasiva que a do zénite do sol, é também o movimento do cosmos, o mistério por demais esquecido, porque quotidiano, que arranca o mundo às trevas da noite, ou que, no sentido inverso, a elas conduz. Poderíamos falar de outras tonalidades, de outras possibilidades fotográficas, dos contrastes expressionistas, dos flashes que furam a escuridão, mas no nascer do sol e no crepúsculo a “boa luz” mistura-se com algo que a transcende e aponta para o mistério, como se nesses minutos as expressões “tempo de exposição”, “revelação” ou “corte no movimento”, tão caras à fotografia, se desdobrassem em vários sentidos. E este desdobramento não é apenas uma metáfora nem uma relação causal. É qualquer coisa que irradia efeitos e forças.

Mas o meio-dia, o zénite do sol, é também um momento que extravasa a mera constatação astrofísica ou física. Walter Benjamin e Ernst Jünger, na pegada de Nietzsche, não deixaram de atender ao poder da claridade concentrada, do instante de imobilização onde o relógio pára, não deixaram de atender à indistinção entre o mundo da verdade e o mundo da aparência, quando as sombras são mais curtas: “Quando se aproxima a hora do meio-dia, as sombras são apenas os contornos negros, nítidos aos pés das coisas, prontas a regressar silenciosas, discretas, à sua toca, ao seu segredo. É então que, na sua plenitude densa e concentrada, chega a hora de Zaratustra, do pensador no «meio-dia da vida», no «jardim de verão». Na verdade, como o Sol no zénite da sua trajectória, é o conhecimento que abarca as coisas com mais rigor.”¹⁶ É uma espécie de evidência que aqui está em jogo, mas uma evidência irreduzível à oposição entre verdade e falsidade, irreduzível a uma mera estratificação epistemológica: há qualquer coisa de visionário neste meio-dia, o que por sua vez exige uma outra ordem de visão e de acesso às imagens, uma visão que aponte para as forças do olhar e para a sua relação com um movimento cósmico.

Referindo-se a uma interpenetração entre a procura e a manipulação que são próprias do gesto fotográfico, Vilém Flusser não deixa de acentuar algo que encaixa

¹⁶ Walter BENJAMIN, “Sombras curtas”, in “Imagens do Pensamento”, in *Imagens do Pensamento*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004, p. 193 (GS, IV. 1, p. 373).

nestas nossas reflexões: “é um facto que fotografias tiradas durante o crepúsculo revelam formas que não são perceptíveis à luz do meio-dia, e isso não parece ser uma manipulação. O meio-dia e o crepúsculo parecem ser componentes de uma dada situação. Mas a escolha na qual é dada preferência à luz do crepúsculo sobre a luz do meio-dia representa uma manipulação do acontecimento da paisagem, dado que, através da escolha, a paisagem está ao serviço de uma intenção. Qualquer fotografia é um retrato no sentido em que qualquer situação mostra “ter consciência” de ser fotografada”¹⁷. Salientamos esta aproximação que Flusser estabelece entre o retrato, ou seja, a fotografia de seres humanos, e a fotografia de paisagem, referindo-se inclusivamente à “consciência” da própria paisagem, algo que, para lá de toda a questão da manipulação por parte do gesto de fotografar, diz respeito à acção “consciente” que a situação exerce sobre a própria fotografia. A fotografia, nas suas diferentes valências, e tal como Flusser procura compreendê-la por intermédio da descrição do gesto de fotografar, não é redutível a uma escolha entre uma passividade ou uma actividade absolutas do fotógrafo em relação àquilo que é fotografado. É, como veremos, uma questão de afinação (*Stimmung*) do olhar.

Ao aproximar, no *Guardador de Rebanhos*, um meio-dia de fim de Primavera, o sonho e a fotografia, Alberto Caeiro, esse grande *visionário*, cria um enigma que não nos cabe resolver mas que nos pode alimentar, um enigma onde sonho e realidade se fundem numa *evidência* singular. Não é por acaso que a obra de Alberto Caeiro é aquela que, no todo do edifício pessoano, melhor deixa transparecer uma filosofia, nomeadamente, uma filosofia sustentada pelos sentidos e, sobretudo, pela visão. Não é por acaso que, em relação aos outros heterónimos, ele é o mestre, “ele possui a ciência «do ver e do sentir» (o que os outros já perderam). Não apenas a ciência, mas a prática, a concretização dessa doutrina num modo de, fisicamente, ser e viver”¹⁸. Segundo Fernando Cabral Martins, essa ciência encontraria um lema, sùmula filosófica, numa nota manuscrita de Fernando Pessoa: “O mundo não é verdadeiro, mas é real”. Ora, perante este aforismo – verdadeiro núcleo do Sensacionismo –, devemos-nos perguntar exactamente se, no início do poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, estamos perante a verdade ou a realidade. Jesus Cristo, ou melhor, “a Eterna Criança, o deus que

¹⁷ Vilém FLUSSER, “Die Geste des Fotografierens”, in *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*, Bollman Verlag, Bensheim / Düsseldorf, 1993 [1991], pp. 115-116.

¹⁸ José GIL, “O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caeiro”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 10 / 11, “O corpo, o nome, a escrita”, Lisboa, 1990, p. 64.

faltava”, “tão humana que é divina”, aquela que nunca cessa e que está sempre presente, acompanhando o poeta (“E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre.”), é a condição da frescura incessante do olhar:

“A Criança Eterna acompanha-me sempre.

A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.”¹⁹

Ora, o que é específico da fotografia, e que se tornará patente desde os primeiros passos da nossa dissertação, é que, mesmo que se fale de metáfora a partir daquilo que aparece numa fotografia, as deslocações de sentido, as transposições que assim são visadas, são elas mesmas engendradas directamente pela luz e pela imagem da realidade que aquela faz reflectir. Num certo sentido, a fotografia também é um “dedo apontando”, há sempre nela a possibilidade de uma qualquer frescura singular, por mais que se possa considerar banal ou pueril aquilo que se vê. Também a fotografia, como veremos ao longo da nossa dissertação, é uma questão de exercício entre o olhar e o mundo e suas apresentações, de aprendizagem incessante, de relação com uma “Criança Eterna”.

Os olhares das imagens fotográficas – as ligações entre os objectos ou seres fotografados e o lugar a partir do qual são vistos – são olhares tocados pela realidade. Uma coisa singular: o que quer que possa ser uma fotografia, ela trará sempre consigo a realidade que foi canalizada pela luz. “Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma

¹⁹ Alberto CAEIRO, O Guardador de Rebanhos VII, in *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 18, Assírio e Alvim, Lisboa, 2001, p. 39. No ensaio de Fernando Cabral Martins a que já nos referimos, não é esquecido o papel da fotografia nesta ciência do ver, papel indissociável de uma certa “pedagogia” do olhar: “A fotografia, cujo nascimento coincide com o da Modernidade, não representa objectos, mas olhares. A luz captada pela câmara depende do lugar do objecto e do lugar a partir do qual é visto, sendo o olhar a ligação entre eles. A fotografia, que começou por ser essa manifestação de um olhar, «ensinou» o Impressionismo da segunda metade do século XIX a «desaprender» a pose do objecto e pintar esse outro verdadeiro objecto, o único, o olhar sobre ele. Em Caeiro também não é das coisas que é questão, mas da sua imagem, entendida como o olhar sobre elas. A sensação enquanto definidora do espaço e do sujeito” (Fernando Cabral MARTINS, “A noção das coisas”, in *idem, ibidem*, p. 289). Embora nos inclinemos mais para a ideia de que a criança em Caeiro pressupõe algo que “já não se trata de um eu, duma subjectividade definida por um foco dos pensamentos e dos afectos”, pois “Caeiro é o menos subjectivo de todos os heterónimos. Na verdade, não tem subjectividade, desejaria ser exterioridade absoluta” (cf. José GIL, “O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caeiro”, *art. cit.*, p. 67). Daqui, naturalmente, decorrem uma série de complicações que não poderemos desenvolver. Contudo, diremos que a ideia de conhecimento como exterioridade absoluta, como um êxtase que não pressupõe um eu ou subjectividade, encontra profundas afinidades com a “teoria do conhecimento” que transparece dos textos benjaminianos e à qual nos referiremos amiúde, em particular no **Capítulo III**. Pensar a fotografia neste quadro, por contraponto às correntes filosóficas que acentuam o papel do sujeito (de que a fenomenologia ainda mantém resquícios), parece-nos de uma grande pertinência. Este quadro subverte a própria dialéctica entre *procura e manipulação* que, como vimos, está pressuposta na “consciência” da paisagem enunciada por Vilém Flusser.

pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.”²⁰ Esta passagem não deixa de ter ressonâncias com a reversibilidade da carne de Merleau-Ponty, remetendo para uma camada pré-reflexiva segundo a qual o corpo da coisa fotografada faz parte, por intermédio da luz, do mesmo mundo daquele que olha para uma fotografia. Esta reversibilidade fotográfica, que necessariamente será diferente daquela que é instituída pelo toque ou pela visão não mediada por uma fotografia, que necessariamente será diferente das “visões” que os pintores conseguem alcançar, exerce uma série de efeitos difíceis de descrever – exactamente porque aponta para um domínio pré-reflexivo – mas que certas situações-limite trazem ao de cima, fazendo ver, mostrando a força da evidência fotográfica.²¹

Esta breve incursão pela fixação de imagens a partir da luz mostra, antes de mais, a dificuldade de circunscrição do “objecto teórico” denominado fotografia. O constante entrelaçamento das questões técnicas da fotografia com a metafísica da luz e as questões da visão e do olhar (que apenas afluíramos) é disso um exemplo.

De tudo o que ficou dito pouco se poderá concluir, talvez apenas que o parcelamento da reflexão sobre fotografia, neste caso o parcelamento a partir do conceito de luz, é uma forma de apreender e dar significado a determinados fenómenos, excluindo outros. Mas mesmo incidindo apenas sobre a luz, verificamos como uma reflexão de superfície detecta logo domínios da experiência fotográfica que vão muito além da *fixação de imagens a partir da luz*, embora, por outro lado, esta definição não possa ser abandonada. Mais do que uma definição, esta expressão, bem como outras similares que visam encontrar uma suposta essência da fotografia, deve ser encarada como fazendo parte de uma origem que se manifesta diferencialmente em diferentes ocorrências que, ao mesmo tempo, são apresentadas na sua incompletude.

Dir-se-ia porventura estarmos num terreno paradoxal. Mas tentaremos, tanto quanto possível (nem sempre será possível, reconhecemos desde já), fugir do cruel movimento do paradoxo. Cruel não tanto porque não seja fértil – como tão bem o soube Fernando Pessoa, esse grande cultivador de uma inteligência paradoxal –, mas porque cremos que, para lá do paradoxo, existem movimentos de tensão, de passagem, de

²⁰ Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 2001 [1980], pp. 114-115 [126-127]. Em parêntesis rectos remetemos para a edição francesa *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard / Seuil, 1980.

²¹ O **Excursus 2: O Atlas de Gerhard Richter** poderá de alguma forma ser lido em função desta pele que une o nosso corpo ao corpo dos fotografados, com todas as consequências, ao nível de experiências estéticas, cognitivas ou afectivas que daí podem advir.

expressão artística, de acercamento do limite do pensamento, que também devem entrar em linha de conta. Há como que uma mácula do pensamento: quando se foca, assemelha-se a uma fotografia, um recorte que necessariamente delimita a visão. O fora de campo, aquilo que está para lá do enquadramento das questões, dos conceitos e das soluções encontradas, não deixa por isso de exercer os seus efeitos, as suas sombras de obscuridade. Transformar essa mácula em possibilidade vital é também o espírito da presente dissertação.

Com efeito, neste percurso mergulharemos no espaço aberto entre filosofia e fotografia por via de três linhas de investigação que dão corpo aos três capítulos. Em traços largos, no primeiro capítulo, exploraremos algumas teorias de cariz fenomenológico que se debruçam sobre a fotografia ou que serão trazidas a lume para melhor iluminarem os problemas levantados pela fotografia. O segundo capítulo visa circunscrever a instância do exercício filosófico-fotográfico, quer como uma forma de criar um bom acesso ao trabalho fotográfico de August Sander, quer como uma forma de reler a morfologia goethiana e o pensamento de Walter Benjamin. O terceiro capítulo mostra a relevância da semelhança e da *mimesis* para a fotografia, não apenas no domínio da imagem e da representação, mas sobretudo nos domínios do vivido, dos seus movimentos e das suas forças expressivas, por intermédio do aprofundamento da teoria mimética de Walter Benjamin. Os excursos que se encontram no final do segundo e do terceiro capítulo retomam e desviam algumas das considerações e articulações que foram descobertas ou postas em evidência.

No primeiro capítulo analisaremos os textos em que Husserl tomou a fotografia como objecto de análise fenomenológica, textos presentes no volume XXIII de Husserliana, sobretudo os que se encontram reunidos sob o título *Fantasia e Consciência de Imagem*. Mostraremos como, no quadro das descrições relativas à consciência de imagem, acto intuitivo constituído por três instâncias / actos de consciência – imagem física, objecto-imagem e tema-imagem –, a fotografia revela ser um caso singular. As razões e as consequências desta singularidade constituem o fio da nossa análise, pois elas dizem respeito quer aos pressupostos da consciência de imagem husserliana, sustentada por uma teoria da representação por semelhança, quer às próprias características da fotografia enquanto imagem que traz necessariamente uma marca da realidade. Não deixaremos também de apontar alguns aspectos problemáticos da fenomenologia da consciência de imagem relativamente à compreensão da

experiência estética, pois eles permitir-nos-ão aceder, no mesmo passo, às resistências criadas pela fotografia no que toca à neutralização da posição existencial. Contudo, encontraremos aqui um paradoxo: no mesmo movimento em que a fotografia parece ser a imagem que melhor corresponde aos princípios husserlianos, ela própria subverte o esquema constituído pelos três actos da consciência de imagem. Aprofundaremos esta subversão a partir da obra *A Câmara Clara* de Roland Barthes, a qual, não por acaso, se situa no solo de uma fenomenologia desenvolta, cínica, segundo as palavras do próprio autor. As questões do afecto e da realidade, do “isto foi”, quebram o quadro da fenomenologia da consciência de imagem. Neste sentido, torna-se imperativo voltar às descrições fenomenológicas que Jean Paul Sartre desenvolve em *L’imaginaire*, pois elas contêm em gérmen questões de afecto e magia que, se assim o podemos dizer, encontram em *A Câmara Clara* um novo influxo. Talvez seja esse, segundo Hubert Damisch, o segredo da dedicatória de *A Câmara Clara*: “Em homenagem a *L’Imaginaire* de Sartre”. Balzac, nos primórdios da daguerreotipia, olhou para a fotografia como se ela respondesse de modo singular e perturbante à teoria dos espectros, dos *eidola* de Demócrito, ideia que não passou despercebida a Walter Benjamin e que encontra ecos no livro de Barthes. Esta é desde logo a ocasião para apontar o carácter de espectralidade da fotografia que irá pairar sobre a nossa tese, com particular incidência para o Capítulo III.

O trabalho fotográfico *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel, colocar-nos-á num núcleo de questões complexas relativamente ao carácter de prova da fotografia. Mostraremos como a questão da evidência, no seu sentido filosófico, extravasa a dimensão da prova e da adequação à verdade. Trata-se neste contexto de explicitar as restrições linguísticas, culturais, conceptuais e filosóficas, inerentes à redução da evidência à sua dimensão de prova. Para abrirmos a força de evidência enunciada por Barthes e tomá-la em toda a sua amplitude filosófica e antropológica, encetaremos uma análise do *Tratado da Evidência* de Fernando Gil, uma obra que, dialogando profundamente com a questão da evidência na tradição filosófica, nomeadamente com Husserl, não deixa de constituir uma chave para entrar na complexa questão da evidência fotográfica. Daremos conta de alguns dos traços fundamentais da evidência fotográfica, entre eles, atenção, ostensão, tempo, carácter deíctico, alucinação, desejo e preenchimento. Reteremos a distinção entre *vista* e *olhar* proposta por Fernando Gil na sua análise das fotografias de Gérard Castello Lopes, pois ela permitir-nos-á, por sua

vez, compreender o alcance e os limites da descrição do gesto de fotografar engendrada por Vilém Flusser. Sendo realizada no quadro de uma fenomenologia que resulta de uma adoção particular de elementos descritivos e da criação de uma imagem de pensamento, Flusser desenvolve em “O gesto de fotografar” uma aproximação entre gesto fotográfico e gesto filosófico. Salientaremos a pertinência do conceito de afinação para a compreensão dos gestos e do olhar fotográfico. No final do capítulo, a Eterna Criança de Alberto Caeiro terá de intervir junto das teses de Flusser, permitindo-nos renovar a questão do olhar, retirando-o da égide de um eu e de uma subjectividade, preparando o modo muito mais refinado como as questões da observação e da *theoria* – que se constrói na mais íntima relação com os fenómenos – serão desenvolvidas no capítulo que se segue.

Nos seus traços gerais, o segundo capítulo desenvolverá a imbricação fotográfico-filosófica que se encontra na expressão “um atlas em exercício”. Esta expressão é enunciada por Walter Benjamin em “Pequena História da Fotografia”, numa referência ao trabalho fotográfico de August Sander. Mas antes dessa referência, uma outra deixa-nos no trilho da *delicada empiria* de Goethe e do seu pensamento morfológico. Tendo em conta estas referências, analisaremos alguns dos aspectos fundamentais do trabalho do fotógrafo alemão, verificando a sua importância na história da fotografia. Sendo comumente associado à corrente artística intitulada de Nova Objectividade, mostraremos, contudo, e seguindo as críticas de Walter Benjamin a alguns aspectos da Nova Objectividade, que o seu trabalho tem particularidades que importa analisar mais profundamente. Neste contexto, será sublinhada a dimensão do anonimato que subjaz aos seus retratos. A questão do anonimato, como também a do nome, marca uma tensão muito particular na fotografia, constituindo um campo de forças e de possibilidades criativas e destrutivas. Revisitaremos ainda alguns dos principais aspectos de “Pequena História da Fotografia”, nomeadamente os que dizem respeito à aura e à queimadura do real na fotografia. Serão concretizadas algumas afinidades entre o trabalho de Sander, a morfologia de Goethe e a atenção ao presente que subjaz à expressão “um atlas em exercício”.

Entraremos depois num ponto fulcral da nossa dissertação, relativo à circunscrição da instância do exercício no pensamento de Benjamin e suas ramificações fotográficas. Neste sentido, o aprofundamento da questão da experiência conduzir-nos-á a uma reavaliação da relação entre imersão e efeito de choque, a qual permitirá mostrar

a complexidade e a fertilidade das considerações de Benjamin sobre a fotografia, evitando-se sucumbir às muitas leituras de superfície a que os seus textos foram votados. A noção de presença de espírito, uma presença que passa pelo corpo, desponta como um traço forte da instância do exercício e da atenção ao presente que esta pressupõe, constituindo um elemento essencial para aceder a – e deixar-se penetrar – pelas tensões do pensamento e da história. As considerações que aqui se desenvolvem serão revertidas para a compreensão da fotografia, marcando também um acesso à dinâmica da criação artística. A divisa “método é desvio”, que se encontra no “Prólogo” a *Origem do Drama Trágico Alemão* e marca, por sua vez, a relação entre filosofia e exercício, abre então a possibilidade de encetar um recomeço e três desvios.

O Capítulo III, num certo sentido, é um aprofundamento de alguns aspectos enunciados no capítulo anterior, relativamente ao pensamento de Walter Benjamin e às questões miméticas que o atravessam. Mas, inicialmente, é a questão da semelhança em fotografia que importa endereçar. Antes de mais, pela circunscrição da semelhança do ponto de vista empírico e conceptual, isto é, pela compreensão de como a semelhança actua ou pode actuar como um elemento integrante de alguns trabalhos da fotografia contemporânea. Contudo, há que ir mais longe. Avaliaremos as críticas à semelhança no campo da teoria da fotografia e as restrições de compreensão que inerem à cristalização da noção de índice como acesso à ontologia da fotografia. Mais do que purificar ou libertar a fotografia do jugo das semelhanças, mostraremos a necessidade de pensá-la na sua impureza e complexidade, não a reduzindo às categorias da imitação ou da mera reprodução. Neste sentido, aprofundaremos a estrutura da representação e da semelhança desenvolvida por Fernando Gil em *Mimēsis e Negação*. A aproximação a um fundo mimético que nela é encetada constituirá uma porta de entrada para pensar diferentemente esta questão e, por sua vez, introduzir a teoria mimética de Walter Benjamin. Resgataremos a questão da semelhança dos domínios mais restritivos da imagem e da representação, encaminhando-a para os domínios do vivido e da compreensão do seu papel fundamental na infância. Vários textos permitem-nos compor o quadro desta teoria mimética, quer os textos de cariz mais teórico, que apresentam as questões da *mimesis* do ponto de vista filosófico e antropológico, quer os textos que põem em movimento experiências miméticas, como os que fazem parte de *Infância Berlinesse:1900*. Esta será então uma nova oportunidade para aprofundar as considerações de Benjamin relativamente à fotografia, aprofundando-se as questões da

aura, da recordação, da infância e dos movimentos miméticos e de imersão no mundo e na matéria. Com as fotografias de Karl Bloßfeldt será encetado um percurso pelo inconsciente óptico, lido a partir da teoria mimética de Benjamin e de um mergulho na questão do pormenor e do Todo, ao nível da fotografia, da arte, do pensamento filosófico. Descobrir-se-á, mais uma vez, como a estrutura da fotografia, uma *representação que apresenta*, revela-se apta a estabelecer movimentos de ligação e dirige-se directamente ao coração dos mais intrincados problemas filosóficos.

No último momento do terceiro capítulo, retomar-se-á a dimensão espectral da fotografia. Esta é uma condição da sua relação com a escrita. Benjamin mostra-o ao conceber a história da fotografia como uma história de olhares pairantes, como um exercício da centelha da fotografia num movimento de restauração e incompletude, e não como uma história progressiva, de carácter cronológico. Por último, uma singular afinidade entre Benjamin e Kafka, que envolve também questões fotográficas, permitirá a introdução dos “gestos no Teatro do Mundo”, uma expressão que se encontra num texto que Benjamin escreveu sobre Kafka. Algumas considerações sobre o nome e o jogo concluem o capítulo.

Os dois excursos que apresentamos dialogam com o capítulo que lhes precede (embora o segundo excurso, sobre o *Atlas* de Gerhard Richter, dialogue provavelmente com toda a tese).

Antes ainda de avançarmos para o primeiro capítulo, importa salientar a ideia de que as fotografias apresentadas não têm apenas um valor ilustrativo. Espera-se que elas próprias – uma mais do que outras, necessariamente – ajam sobre as discussões e façam ver novos aspectos. Essa é, no fundo, a coerência possível de um trabalho que parte exactamente de uma compreensão da fotografia como queimadura do real. Tentar perceber essa queimadura, os seus efeitos e as suas forças, tentar seguir aquilo que ela contém de modo embrionário, é, nosso entender, uma abertura do campo de pensamento sobre a fotografia.

Capítulo I

Visão e evidência: entre a fenomenologia e as forças do olhar

O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjunto?

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

*E finalmente ergueste o álbum,
Que, uma vez aberto, me pôs a viajar. Todas as tuas idades
Mate e brilhantes em grossas e negras páginas!
Demasiados doces, demasiado rico:
Engasgo-me nestas imagens tão nutritivas.
[...]
Portanto, um passado que ninguém agora pode partilhar,
Independentemente de quem é o teu futuro; calmo e seco,
Abraça-te como um refúgio, e ficas aí deitada
Imutavelmente linda,
Mais pequena e mais cristalina à medida que os anos passam.*

Philip Larkin, "Lines On A Young Lady's Photograph Album" in *The Less Deceived*²²

²² Agradecemos a Pedro Abreu ter-nos feito conhecer este poema de Philip Larkin. A tradução, inédita, é de Ricardo Cabrita.

1. Afinação: distância focal

A atenção à fenomenologia que propomos neste capítulo não visa, de modo ostensivo, uma discussão dessa corrente filosófica tão rica e diversificada quanto complexa. Quer isto dizer que nos absteremos de aprofundar exaustivamente as diversas abordagens que faremos, aprofundamento que seria normal caso a nossa investigação se centrasse na compreensão dos problemas fenomenológicos em si mesmos – e assumamos a expressão “em si mesmos” no seu sentido doutrinal e histórico-filosófico. Iremos tão longe quanto houver necessidade de esclarecer determinada noção ou problema relativo à fotografia ou aos desafios que ela levanta ao pensamento filosófico. Esta restrição não decorre de uma diminuição da complexidade da(s) fenomenologia(s) em causa, também não significa que abdicaremos do rigor essencial a qualquer abordagem filosófica. Significa simplesmente que o diálogo entre filosofia e fotografia implica uma consciência dos seus próprios limites, isto é, uma consciência do ponto em que o trabalho conceptual encontra o alimento capaz de o satisfazer. E isto vale tanto para o presente capítulo como para os que se lhe seguem, embora em todos eles existam, como não poderia deixar de ser, momentos mais abastados e momentos mais frugais.

Começaremos então por uma análise dos textos de Husserl em que a fotografia é também uma questão, sobretudo as descrições efectuadas em relação à *consciência de imagem* (*Bildbewusstsein*), as quais se inscrevem na problemática, de maior amplitude, relativa à distinção entre os actos de *apresentação* (*Gegenwärtigung*) e de *presentificação* (*Vergegenwärtigung*). Procuraremos compreender, antes de mais, por que razões a fotografia parece ser a imagem que melhor encaixa nas descrições husserlianas. Procuraremos, de seguida, averiguar as irradiações destas descrições na fenomenologia desenvolvida e cínica que é uma das bases teóricas de *La Chambre Claire* (*A Câmara Clara*), de Roland Barthes, obra que, por diversos motivos (por aquilo que propõe e dá a pensar, mas também por aquilo que exclui e não consegue pensar), se revela incontornável. Estas irradiações são mediadas – assim o mostraremos – pela teoria da imaginação que Sartre desenvolve em *L'Imaginaire*. Que os pressupostos, as distinções e as descrições husserlianas da consciência de imagem não saiam incólumes deste confronto com a fotografia é um facto que deve reter a nossa atenção. Trata-se de

uma espécie de paradoxo: a imagem que melhor ilustra as descrições de Husserl é também aquela que provoca um abalo nos pressupostos fenomenológicos de compreensão da imagem.

Como prolongamento da “força de evidência” e do enraizamento fenomenológico de *A Câmara Clara*, ensaiaremos uma análise da *evidência fotográfica*, partindo de uma exploração do trabalho fotográfico *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel. Aprofundaremos os termos da questão – no sentido da sua complexidade, mas também na tentativa de alcançar uma passagem na aporia entre abordagem fenomenológica e abordagem convencional / institucional da evidência – a partir de *Tratado da Evidência*, de Fernando Gil.

Por último, e se bem que numa perspectiva mais distante das anteriores, procuraremos ver de que modo Vilém Flusser se apropria de determinadas dimensões fenomenológicas, enquadrando-as na mediação técnica da nossa relação com o mundo e na intersubjectividade que estão implícitas no gesto fotográfico. Flusser concretiza, assim, aquilo a que poderíamos chamar uma experiência de pensamento (*Gedankenexperiment*) e a sua descrição, encontrando afinidades entre o gesto fotográfico e o gesto filosófico, afinidades sustentadas pela ideia de teoria (no sentido grego antigo, como *contemplação*).

O objectivo principal deste capítulo – seguindo autores e temas que não são propriamente novidade na teoria da fotografia, mas aprofundando-os ao ponto de a fotografia se transformar ela própria num “objecto que pensa” no corpo dos conceitos filosóficos – será o de propor uma configuração de abordagens, sem deixar de estabelecer pontos de confluência e de ruptura, limiares e aspectos críticos. Com essa configuração esperamos dar conta de noções e problemas filosóficos relativos à fotografia que serão, directa ou indirectamente, explorados, desviados ou complexificados ao longo da dissertação: consciência de imagem, representação, evidência, magia, sonho, ambiguidade, semelhança, jogo, gesto, imaginação, matéria, tempo.

2. Apontamentos para uma análise fenomenológica da fotografia

a. A luz que engendra a sua própria metáfora

Antes de aprofundarmos as contribuições de Husserl para os nossos intentos, passemos brevemente por um texto de Hubert Damisch, um filósofo e historiador de arte que, ao longo de décadas, foi prestando uma atenção particular aos fenómenos fotográficos, atenção que vai desde um ponto de vista mais ontológico, de procura das especificidades constitutivas da fotografia, até ao ponto de vista da sua propagação e contaminação artística e discursiva, aquilo a que, na esteira de Rosalind Krauss, poderíamos chamar de *o fotográfico*. Mas neste contexto introdutório interessa-nos sobretudo compreender o alcance de algumas das suas intuições e reflexões relativas a uma abordagem fenomenológica da fotografia.

Em “Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique”²³, um pequeno texto publicado pela primeira vez em 1963, Hubert Damisch aborda uma série de questões que gravitam em torno de uma *suposta* fenomenologia da imagem fotográfica. E *suposta* é aqui a palavra correcta, já que as notas de Damisch visam menos uma descrição fenomenológica *in concreto* do que uma aferição da sua possibilidade ou impossibilidade, sem deixar de reflectir sobre os componentes técnicos (câmara escura, aparelho) e as variáveis, sobretudo históricas, que intervêm na fotografia.

Damisch começa por recuperar uma definição clássica de fotografia, segundo a qual esta “não é senão um procedimento de registo, uma técnica de inscrição, numa

²³ O texto foi publicado pela primeira vez na revista *L’Arc*, nº 21, Primavera de 1963 (número especial sobre a fotografia), mas utilizaremos uma edição mais recente que se encontra em Hubert DAMISCH, *La Dénivelée. À l’épreuve de la photographie*, Seuil, Paris, 2001, uma recolha de textos que o autor foi escrevendo avulsamente, mas que de uma forma geral dá conta da irrupção da fotografia quer ao nível dos discursos, quer ao nível das práticas – não só fotográficas, mas também da pintura e do cinema –, sobretudo no que toca à arte, procurando compreender o desnível que a fotografia provocou na própria compreensão da arte e sua história. É neste sentido de *irrupção* e *desnível* que podemos aproximar a recolha de Damisch da noção de *fotográfico* tal como pode ser pensada a partir de Rosalind Krauss. Aliás, um dos textos da recolha é exactamente o prefácio ao livro de Rosalind KRAUSS que reúne textos sobre e a partir da fotografia, publicado em França com o título *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, Paris, 1990.

emulsão à base de sais de prata, de uma imagem estável [*stable*] engendrada por uma irradiação luminosa”²⁴. Vemos que esta definição exclui à partida a necessidade da câmara escura ou do aparelho fotográfico, tal como exclui a ideia de que a fotografia deva representar um objecto ou acontecimento do mundo exterior. Explorando a definição, Damisch encontra-lhe um equivalente concreto ao nível de certas práticas experimentais em que uma película é impressa sem intermédio de uma câmara escura ou de um aparelho fotográfico, como no caso dos fotogramas, práticas estas que constituem, no seu entender, uma espécie de análise fenomenológica que pretenderia atingir a essência do fenómeno em causa, submetendo-o a uma série de variações imaginárias. Damisch utiliza estes exemplos, e os problemas que eles suscitam, para demonstrar as dificuldades de uma reflexão fenomenológica – no sentido estrito de experiência eidética, de leitura de essência – aplicada a um objecto cultural, historicamente constituído.

É interessante que, desde logo, a fenomenologia seja aqui considerada como um modo de atingir a essência de um fenómeno submetendo-o a uma série de subtracções, suspensões ou variações imaginárias. Segundo Damisch, muitas dificuldades se colocam quando se procura apreender uma imagem fotográfica enquanto imagem qualquer, ou seja, enquanto entidade em relação à qual fazemos abstracção de todo o conhecimento que diz respeito à sua génese, às suas condições empíricas e técnicas (poderíamos acrescentar que o mesmo é aplicável a outras artes). Tais dificuldades implicam “que é sem dúvida impossível definir *a priori* a situação fotográfica e proceder em absoluto à separação entre os seus componentes fundamentais e as suas dimensões contingentes”²⁵.

De qualquer forma, e ao longo das suas cinco notas, Damisch não deixa de apontar alguns aspectos fundamentais da fotografia, acabando, no fundo, por fazer uma breve descrição fenomenológica. Há que salientar, em primeiro lugar, a compreensão do carácter paradoxal da fotografia, carácter esse que está inscrito na sua matriz técnica, a qual nos obriga a pensar, simultaneamente, o que é contingente e o que é necessário: por um lado, é um artefacto humano que não pode ser dissociado da sua significação histórica e dos contextos em que se insere; por outro lado, e porque resulta de um processo físico-químico, parece dispensar a intervenção directa do homem, pois as

²⁴ Hubert DAMISCH, *La Dénivelée*, op. cit., p. 7.

²⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 8.

imagens imprimem-se directamente na superfície fotossensível.²⁶ E este paradoxo, tal como Damisch o enuncia, desdobra-se noutros que lhe são inerentes: “De onde a pressuposição de «realidade» que define a situação fotográfica: uma fotografia é essa imagem paradoxal, imagem sem espessura, sem matéria, e, se quisermos, completamente «irreal», mas que consideramos sem rejeitar a ideia de que ela reteve alguma coisa da realidade da qual resulta, de uma certa maneira, pela sua constituição físico-química. Eis a impostura constitutiva da imagem fotográfica, entendendo-se que toda a imagem, como Sartre o mostrou em *L’Imaginaire*, é por essência impostura. Mas a impostura ontológica duplica-se, no caso da fotografia, numa impostura histórica, ainda mais subtil e insidiosa.”²⁷ Segundo Damisch, esta constatação obriga-nos a regressar àquilo que foi descartado inicialmente, e talvez demasiado rápido, a câmara escura e o aparelho fotográfico, pois talvez os inventores da fotografia estivessem menos interessados em criar um novo tipo de imagem ou em definir novos tipos de representação do que em fixar imagens que se formavam espontaneamente no fundo da câmara escura. Portanto, e como observamos claramente nas duas primeiras notas, a proposta de uma fenomenologia da fotografia coloca-nos de imediato num núcleo de problemas complexos, relativos a essa dupla impostura que resulta, de certo modo, do carácter automático da fotografia.

Como veremos ao longo da dissertação, a imagem fotográfica terá muitas vezes de ser pensada mediante categorias paradoxais, o que implica a consciência de que o privilegiar de uma das suas dimensões significa, frequentemente, a suspensão de outras. Contudo, mais do que privilegiarmos o paradoxo, tentaremos, dentro do possível, realizar um exercício de balanceamento, de equilíbrio, por vezes de gerência de ambiguidades ou tensões entre diferentes instâncias.

²⁶ Esta ideia, a ausência do homem, é concebida por André Bazin como um factor determinante para a compreensão da imagem fotográfica e do modo com ela responde à obsessão realista. Cf. André BAZIN, “Ontologia da imagem fotográfica” in *O que é o cinema?*, Horizonte, Lisboa, 1992 (“Ontologie de l’image photographique”, in *Qu’est-ce que le cinéma ?*, 1958), p. 16.

²⁷ Hubert DAMISCH, *La Dénivelée*, op. cit., pp. 8-9. Podemos encontrar outras figuras do paradoxo fotográfico em Thierry de DUVE, “Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox”, in *October*, Vol. 5, “Photography”, Summer 1978, pp. 113-125, onde é desenvolvida, embora noutro sentido, mais próximo da psicanálise, uma ideia de paradoxo cujos princípios se assemelham aos que são aflorados por Hubert Damisch. Mais recentemente, Damian Sutton incorpora a ideia de paradoxo, sobretudo temporal, mas também relativo à dupla face da fotografia, algures entre ciência e arte, num livro que se inspira sobretudo na filosofia (do cinema) de Deleuze. Cf. Damian SUTTON, *Photography, Cinema, Memory. The Cristal Image of Time*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2009.

Portanto, a terceira nota recupera o aparelho fotográfico e a sua historicidade. Damisch releva então os factores históricos que regem a construção do aparelho fotográfico, os quais, por sua vez, estão ligados a uma noção convencional do espaço e da objectividade. A quarta nota enuncia três aspectos do acto fotográfico: retenção da imagem, a sua revelação, a sua multiplicação. Damisch põe a tónica no último aspecto pois, segundo ele, é na multiplicação e reprodução que a fotografia veio a encontrar o seu maior destino. Desvalorizando os aspectos que dizem respeito à produção e ao carácter artesanal da fotografia, aponta sobretudo o facto de que esta está fundamentalmente ligada ao consumo, sendo “usada” rapidamente através da publicidade ou da imprensa. A fotografia está irremediável e constantemente ameaçada, cumprindo assim, de uma forma um tanto ou quanto oblíqua, o projecto fotográfico inicial, o desejo de apropriação e restituição de uma imagem que desde a sua origem já está votada ao desgaste, à passagem do tempo.²⁸

Retendo as ideias anteriores, e sobretudo as noções de contingência e fragilidade que são intrínsecas à fotografia, a quinta nota refere-se à dimensão artística, isto é, à tentativa de compreender o que há de específico na arte fotográfica. E, de um modo muito sucinto e condensado, Damisch diz que “a fotografia almeja à *arte* sempre que põe em questão, na prática, a sua essência e as suas funções históricas, solicitando em nós, mais do que o consumidor, o produtor de imagens.” Depois, referindo-se a *Point de vue du Gras*, a heliografia de Nicéphore Niepce que pode ser considerada a primeira fotografia do mundo, termina o texto dizendo que ela é uma imagem frágil, próxima de alguns quadros de Seurat, “imagem incomparável, que nos põe a sonhar com uma *matéria* fotográfica que não se confundiria com aquela de que são feitos o seu «objecto» ou «tema», [que nos põe a sonhar] ao mesmo tempo com uma arte onde a luz engendraria a sua própria metáfora”²⁹.

Não discutiremos a fundo estas cinco notas, quer porque elas pretendem sobretudo apontar caminhos de reflexão, e por isso não argumentam a favor de qualquer tese forte, quer porque nos interessa fundamentalmente o encontro de aspectos problemáticos relativos a uma análise fenomenológica da fotografia. Neste sentido, embora o texto de Damisch não cultive e colha as plenas consequências dos argumentos que semeia, não deixa de ser exemplar a vários níveis. Antes de mais, compreende e

²⁸ Cf. Hubert DAMISCH, *La Dénivelée*, op. cit., p. 11.

²⁹ *Idem*, *ibidem*.

explora os problemas inerentes a uma fenomenologia da fotografia, focando-se sobretudo nas consequências negativas, senão mesmo na impossibilidade, de um “pôr entre parêntesis” o conhecimento da sua génese e das suas condições empíricas e históricas. Por outras palavras, o que está aqui em causa é uma crítica – recorrente e que por vezes se tornou demasiado fácil – à redução fenomenológica, crítica que pode ser remontada aos autores que, mesmo seguindo o trilho da fenomenologia husserliana, dela se afastam, sobretudo do seu idealismo transcendental, para se abrirem ao campo da historicidade e da hermenêutica (Martin Heidegger ou Hans-Georg Gadamer), à fenomenologia da percepção, do corpo e da experiência estética (Merleau-Ponty ou Mikel Dufrenne) ou à desconstrução (Jacques Derrida).³⁰ Retenhamos simplesmente as palavras de Merleau-Ponty no “Avant-propos” de *Phénoménologie de la Perception*: “o maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa”³¹. Impossibilidade que remete para uma tarefa a exigir sempre recomeço.

Mas Damisch não pretende discutir a fundo os pressupostos fenomenológicos. O que lhe interessa é sobretudo compreender em que medida a procura de determinada essência da fotografia entra em conflito com os aspectos que, nela, são contingentes, e isso implica uma sensibilidade histórica apurada (o que não é de estranhar dada a filiação do autor), a qual, ao mesmo tempo, pressupõe a clara percepção de que a fotografia, nas suas várias dimensões e na sua complexidade de usos e de irradiações, tem efeitos que curto-circuitam a linearidade dos processos históricos, ou melhor, que curto-circuitam uma imagem da história enquanto narrativa linear sustentada pelo acumular de factos cronológicos, cujo sentido seria interpretável por uma qualquer forma de hermenêutica. E o facto de apontar o seu estatuto paradoxal, mas capaz de se disseminar nas práticas e nos discursos mais diversos, desde o sociológico ao artístico, significa, no nosso entender, que a atenção à historicidade, à contingência e ao contexto dos fenómenos, é aqui contrabalançada por uma atenção às questões que fazem parte da

³⁰ Averiguar aquilo que estes autores, cada um a seu modo, prolongam da fenomenologia husserliana, bem como aquilo que acrescentam de novo, seria uma tarefa hercúlea, para a qual não estaríamos preparados (nem esta dissertação seria o momento para um desenvolvimento adequado). Numa breve mas incisiva introdução ao pensamento husserliano, Dan ZAHAVI, em *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, Stanford, California, 2003, não deixa de apontar, recorrentemente, os aspectos que complexificam as distinções e supostas superações por parte das abordagens de Heidegger, Merleau-Ponty ou Derrida (superações que são por vezes encaradas de modo simplista, mais pelos intérpretes do que pelos próprios autores em questão). De qualquer forma, e como ficará patente nos desenvolvimentos que faremos, questões relativas à arte, à experiência estética e ao afecto, revelam-se de facto problemáticas para os princípios da fenomenologia husserliana.

³¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 2010 [1945], p. 14.

própria definição da fotografia.³² Parece-nos, desde logo, que não há qualquer contradição ou oposição entre – digamo-lo assim para simplificar – uma análise histórica e uma análise fenomenológica da fotografia. Tal como é excessivamente redutor conduzir todas estas questões para oposições gerais, do género *essencialismo fenomenológico versus relativismo histórico*... O que se torna imprescindível é um esforço contínuo de pesar os dados da análise e os problemas a que eles conduzem, e se necessário rejeitar de forma sustentada aquilo que não nos interessa.

Uma última ideia a reter prende-se com os termos que Damisch utiliza para caracterizar a arte fotográfica a partir de *Point de Vue du Gras*, nomeadamente, os de uma imagem “que nos põe a sonhar com uma *matéria* fotográfica que não se confundiria com aquela de que são feitos o seu «objecto» ou «tema», [que nos põe a sonhar] ao mesmo tempo com uma arte onde a luz engendraria a sua própria metáfora” (ver **Figura 5**). Também aqui, de algum modo, o autor acaba por fazer uma espécie de análise fenomenológica, no sentido em que procura encontrar os traços eidéticos que seriam comuns à consideração artística da fotografia e que encontrariam nessa primeira fotografia, desde logo, o seu paradigma. Mas mais do que uma hipotética pureza desses traços, importa relevar a acuidade dos termos, capazes de salientar o que há de específico e que tem de ser repensado ao nível da materialidade da fotografia: sonhar uma matéria fotográfica que por intermédio da impressão luminosa traz algo do objecto mas que já não é a matéria desse objecto, implica a assunção daquilo que há de peculiar e muito complexo nas imagens fotográficas. Algo de semelhante poderia ser dito a propósito da ideia de que a arte fotográfica implica um aproveitamento das forças da luz, com tudo o que isso significa ao nível de uma energética capaz de se disseminar nas mais diversas produções fotográficas, desde as mais formais, que jogam sobretudo com as variações de luz e as formas dos objectos / temas representados, até às mais “metafóricas”, onde essas variações estão ao serviço de uma multiplicidade de sentidos.

³² É interessante um apêndice acrescentado no final do texto presente em *La Dénivelée*, de 2001, que incide sobre duas particularidades do texto escrito em 1963: em primeiro lugar, o facto de que as cinco notas foram escritas antes da revolução electrónica / digital, portanto, antes da revolução técnica que veio pôr em causa, segundo Damisch, a definição clássica da fotografia; em segundo lugar, o facto de que, então, a percepção da importância da “irrupção da fotografia no campo das práticas e dos discursos” não era ainda clara, embora muitos dos elementos do texto a deixassem já entrever. Sobre a primeira particularidade, consideramo-la secundária: se, de facto, ela pode abalar determinadas definições, formulações e metáforas relativas à fotografia, não é menos verdade que os princípios constitutivos – a fotografia enquanto procedimento de registo, técnica de inscrição de uma imagem estável engendrada por uma irradiação luminosa – permanecem inalterados. A segunda particularidade vai ao encontro daquilo que dissemos acerca da organização e do teor de *La Dénivelée*. Cf. *idem, ibidem*, p. 11.

Apesar de todos os aspectos salientados, a visão da fenomenologia que transparece deste texto de Damisch, tal como a de muitos outros que se socorrem do termo “fenomenologia”, é deveras limitada e devedora de uma vulgata fenomenológica que assenta numa adaptação de superfície da *epoché* e da *redução transcendental* que a ela está associada. Se bem que estas sejam de facto noções essenciais do método fenomenológico – e essenciais para compreender as alterações no pensamento de Husserl³³ –, muitos outros aspectos estarão em causa, seja numa análise que siga de perto a fenomenologia husserliana, seja em análises que de algum modo prolonguem as suas intuições. Pensamos, por exemplo, na importância da *descrição* enquanto princípio metodológico, que atravessa de uma ponta à outra a fenomenologia, quer aquela incida sobre actos de consciência, existenciais, movimentos corporais, imagens ou ficções de pensamento.³⁴ Consideramos, por outro lado, que a fotografia faz eco de questões de fundo relativas à fenomenologia, como a da *evidência*, embora, como se tornará patente nos subcapítulos que se seguirão, não as esgote e muitas vezes tenha de ir além dos pressupostos fenomenológicos, procurando factores energéticos e forças mais conformes à sua especificidade. Portanto, julgamos ser possível, e até necessário, passar por um conjunto de teorias e propostas que, de diversos modos, põem em jogo a fotografia, as quais nos permitirão alargar o espectro de noções e problemas.

³³ Sintomaticamente, os textos de Husserl que analisaremos com mais detalhe, datando de 1904-05, correspondem a uma fase de transição do seu pensamento, na passagem de uma fenomenologia puramente descritiva para uma fenomenologia transcendental, que pretende afastar-se de modo mais resolutivo do psicologismo. A expressão “redução transcendental” aparece pela primeira vez em 1905, nos manuscritos que viriam a ser chamados de *Seefelder Blättern*, embora se possa dizer que os seus princípios já estavam em germen em textos e formulações anteriores. Cf. Dan ZAHAVI, *op. cit.*, p. 43.

³⁴ Num artigo recente, L. Sebastian Purcell procura contornar as implicações de uma redução eidética no que diz respeito à análise da fotografia, defendendo que, embora uma fenomenologia eidética não consiga apreender muito do que há de pertinente numa fotografia, ela acaba por fornecer-nos uma série de características que poderiam ser chamadas *invariantes* (que se distinguiriam assim de quaisquer características universais e necessárias), capazes de descrever os seus elementos mais importantes. Neste sentido, e embora os seus argumentos sejam por vezes excessivamente engenhosos, identifica oito invariantes na fotografia, naturalmente, como o próprio autor assume, discutíveis e reformuláveis: 1) imagem obtida por impressão; 2) enquadramento / corte; 3) espacialidade; 4) temporalidade; 5) intencionalidade mínima; 6) contextualização significativa; 7) suspensão tecnológica; 8) campo visual transformado. L. Sebastian PURCELL, “Phenomenology of a Photograph, or: How to use the Eidetic Phenomenology”, in *PhaenEx*, nº 1, Spring / Summer 2010, pp. 12-40.

b. A fotografia na análise husserliana da consciência de imagem

Façamos, antes de mais, um breve enquadramento das considerações de Husserl relativas à fotografia, situando-as no conjunto da sua obra e colocando-as em relação com outros aspectos do seu pensamento. Seria possível uma compreensão geral das teses de Husserl relativas à imaginação e à consciência de imagem (*Bildbewusstsein*) (referimo-nos aqui à descrição dos modos de consciência inerentes às experiências que temos com imagens de suporte físico) partindo apenas dos textos editados pelo próprio, isto é, sem recorrermos a nenhum dos volumes do espólio que têm vindo a ser publicados nas últimas décadas. A oposição entre o campo da *presentificação* (*Vergegenwärtigung*), que é característico da imaginação, consciência de imagem e memória, e o da *apresentação* (*Gegenwärtigung*), que é característico da percepção enquanto doação originária, dá-nos o pano de fundo da maior parte das referências à questão da consciência de imagem. Contudo, o volume XXIII de Husserliana, publicado em 1980 com o título genérico de *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, ao englobar uma série de textos dispersos, na sua maior parte notas pessoais e apontamentos de preparação de cursos, permite-nos aprofundar muitos dos temas que aparecem, por exemplo, em *Logische Untersuchungen* ou *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Relativamente à pertinência de Husserliana XXIII, salientamos, sobretudo, a maior minúcia dos exemplos que aí figuram, o seu pôr à luz as próprias hesitações das análises fenomenológicas – dando-nos uma experiência do pensamento em movimento –, a complexificação da questão da consciência estética em Husserl, as múltiplas articulações com outros aspectos da fenomenologia husserliana, dos quais salientamos os da memória e da temporalidade.

Ainda que não esteja no nosso escopo desenvolver uma leitura dos momentos e desenvolvimentos fundamentais do pensamento de Husserl em relação à consciência de imagem, não podemos deixar de referir que, já desde *Logische Untersuchungen* (1900-1901), diversos passos dão conta de posições que, nos seus termos fundamentais, manter-se-ão como pano de fundo de posteriores reflexões acerca desta questão: a

complexa relação entre consciência de imagem e fantasia (*Phantasie*)³⁵, pois desde cedo Husserl procura o modelo teórico mais ajustado à compreensão da fantasia e subsequente distinção em relação à imaginação que se joga quando há a mediação de um suporte físico, como no caso da fotografia; a classificação do *objecto-imagem* (noção que adiante aprofundaremos) como um nada de objecto, possuindo uma função de *quasi-posição* entre percepção e imaginação; ou a distinção entre consciência de imagem e consciência de signo.

De salientar que alguns dos exemplos de Husserl em *Logische Untersuchungen* incluem a fotografia, embora não haja uma distinção entre fotografia, pintura, escultura ou qualquer tipo específico de imagem de suporte físico. Todos os exemplos parecem estar ao serviço de outras questões que, no contexto da fenomenologia de Husserl, dir-se-iam estar mais a montante. Nomeadamente, questões relativas aos termos constitutivos da distinção entre actos intuitivos perceptivos e actos concernentes a signos, entre presentificação no caso da memória e presentificação por intermédio de imagem física.

Em *Ideen* (1913) são retomados e aprofundados alguns elementos presentes em *Logische Untersuchungen*, mas é notório que algo se transforma no pensamento de Husserl no que concerne aos fenómenos da presentificação. A esta transformação e maturação não será certamente alheia a reflexão efectuada por volta dos anos 1904 e 1905, aquando das lições do semestre de Inverno sobre “Elementos capitais da fenomenologia e teoria do conhecimento”, leccionadas na Universidade de Göttingen,

³⁵ A *Phantasie* recobre aqui o que se poderia entender por *imaginação livre*. Apesar de o termo *fantasia* possuir em português um sentido próximo da ilusão ou da ficção, que não vai ao encontro nem da *Phantasie* alemã, nem, sobretudo, da sua origem grega, optamos por mantê-lo. Remetemos, no entanto, para as distinções enunciadas por Maria Manuela Saraiva, e principalmente para o seguinte aspecto: é que talvez não seja possível banir de um modo total os equívocos relativos à imaginação, mesmo que, como o faz Husserl – provavelmente para escapar às noções alemãs *Bildvorstellung* e *Imagination*, demasiado ligadas às raízes *Bild* e *imago*, portanto, bastante marcadas pelas determinações da imagem – se procure recuperar noções com diferentes raízes. Maria Manuela SARAIVA, *A Imaginação segundo Husserl*, trad. Isabel Támen e António Pedro Mesquita, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1994 [1966], pp. 71-79. Também Ivo Oliveira, num artigo que, ao invés da obra de Maria Manuela Saraiva, já tem em conta Husserliana XXIII, se debate com a questão da fantasia, não apenas da sua tradução, mas sobretudo da sua compreensão no quadro da fenomenologia husserliana. Neste sentido, além das ambiguidades e dificuldades relativas ao uso do termo *fantasia*, acrescenta que “a fantasia tomada como actividade que se exerce ou como resultado dessa mesma actividade, ou ainda a fantasia tomada como faculdade que em cada um de nós varia com maior ou menor grau, com esta ou aquela outra intensidade, é aqui excluída. O que de facto deve ser tido em conta são as *vivências-de-fantasia* – os processos através dos quais o *fantasiar* e o *fantasiado* se constituem. Por outras palavras, aquilo que deve ser posto a descoberto são os termos constitutivos quer da actividade, quer do seu resultado”. Ivo OLIVEIRA, “Perceptum, Fictum e Imaginatum – a imaginação física em Husserl”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 19, nº 36, Setembro 2009, p. 323.

as quais estiveram na origem quer dos parágrafos reunidos sob o título de *Phantasie und Bildbewusstsein*, presente em *Husserliana XXIII*, quer das conhecidas *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, onde são expostas algumas das principais considerações de Husserl a propósito do tempo. E poderemos na verdade dizer que estas transformações, que se prolongariam em notas e futuros textos publicados, acompanham a própria evolução do pensamento de Husserl no sentido de uma filosofia transcendental que se vinha libertando dos resquícios de um naturalismo que fizera parte do primeiro momento da fenomenologia.³⁶

Em *Ideen*, §111, Husserl utiliza o conhecido exemplo da gravura de Dürer “O Cavaleiro, a Morte e o Diabo” para dar conta da modificação de neutralidade que é própria da imaginação. Nesse exemplo são retomadas noções que já tinham sido exploradas em *Logische Untersuchungen* e que podemos também encontrar em *Husserliana XXIII*, nomeadamente as relativas à descrição tripartida da consciência de imagem e à classificação do retrato como algo que não se dá nem como existente, nem como não existente, mas sim como *quasi-existente* [*gleichsam seiend*].

O volume XXIII de *Husserliana*, que tem por título *Fantasia, Consciência de Imagem, Memória*³⁷, reúne textos de Husserl escritos entre 1898 e 1925, os quais se referem fundamentalmente aos fenómenos da *presentificação* (*Vergegenwärtigung*), isto é, aos fenómenos da memória, expectativa, fantasia, imaginação e consciência de imagem. Em traços largos, podemos dizer que abordam aquilo que não é da ordem da *apresentação* (*Gegenwärtigung*), da percepção enquanto ter as coisas elas mesmas de modo directo. Contudo, as relações entre a percepção e os fenómenos da presentificação são complexas, conhecendo flutuações, nem sempre muito claras, no decurso das análises de Husserl. Não devemos esquecer que estamos no terreno de uma certa primazia da percepção enquanto acto fundador, logo, é com ela e sobre ela que se constroem os dados da consciência. Nesta leitura focar-se-á o fenómeno da consciência

³⁶ Esta temática tem recebido uma particular atenção por parte de Pedro M. S. Alves. Remetemos para um seu artigo que mostra claramente uma evolução do pensamento de Husserl no que concerne aos actos intuitivos sensíveis (onde se englobam, *grosso modo*, todos os actos perceptivos e imaginativos) e suas relações com o tema da consciência do tempo. Pedro M. S. ALVES, “A doutrina husserliana dos actos intuitivos sensíveis e o tema da consciência do tempo (1898-1911)”, in *Phainomenon. Revista de Fenomenologia*, nº 1, Primavera 2000, Edições Colibri, Lisboa, 2000.

³⁷ Edmund HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Tomaremos como referência principal o texto nº 1 deste volume, “Fantasia e Consciência de Imagem” (“Phantasie und Bildbewusstsein”), correspondente à terceira parte das lições do semestre de Inverno de 1904-1905 sobre “Elementos capitais da fenomenologia e teoria do conhecimento” (“Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis”), embora tenhamos presentes outros textos do supracitado volume.

de imagem, o tipo de experiência que temos ao olharmos para uma imagem física, e sobretudo a especificidade das descrições relativas à fotografia.

Ao pretender estabelecer um paralelo entre a representação da fantasia (não mediada pela percepção de um suporte físico) e a imaginação física (mediada por um suporte físico), paralelo – de aproximações e diferenciações – que é um dos panos de fundo das lições, Husserl começa por referir a complexidade do próprio conceito de *imagem*. Mesmo ao nível do senso comum, verificamos que a imagem pressupõe, por um lado, a *coisa física*, por outro lado, o *objecto-imagem* (*Bildobjekt*), aquilo que aparece nessa coisa física. Mas ainda assim esta divisão não é suficiente, e Husserl socorre-se do exemplo de uma fotografia para demonstrá-lo: “Por exemplo, diante de nós temos uma fotografia representando uma criança. Como é que ela faz isto? Bem, primeiramente traça uma imagem que, no conjunto, se assemelha à criança, mas que dela diverge marcadamente no que respeita ao aparecer da grandeza, da coloração, etc.. Esta criança-miniatura que aqui aparece num desgostoso cinzento-violeta não é naturalmente a criança referida, a criança representada. Não é a própria criança, mas a sua imagem fotográfica”³⁸. Ora, se dissermos que a fotografia falha, que se assemelha parcialmente ao original ou que com ele coincide perfeitamente, não nos referimos, como é óbvio, à coisa física que está na parede ou à tela, ao suporte que aparece como uma coisa real e ao qual a nossa percepção tem acesso. “A fotografia enquanto coisa é um objecto real e é considerado como tal na percepção. Aquela imagem [analisada anteriormente] é um aparecer [*ein Erscheinendes*] que nunca existiu e nunca existirá, que, também naturalmente, em nenhum momento nós tomamos como realidade.”³⁹ Após esta descrição do acto imaginativo por intermédio de uma imagem fotográfica, Husserl estabelece que, na imaginação física, não existem apenas dois constituintes ou objectos, mas sim três:

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 19: “Z. B. eine Photographie liege vor uns, ein Kind darstellend. Wie tut es das? Nun dadurch, dass es primär ein Bild entwirft, das dem Kinde zwar im ganzen gleicht, aber in Ansehung der erscheinenden Grösse, Färbung u.dgl. sehr merklich von ihm abweicht. Dieses hier erscheinende Miniatur-Kind in widerwärtig grauvioletter Färbung ist natürlich nicht das gemeinte, das dargestellte Kind. Es ist nicht das Kind selbst, sondern sein photographisches Bild”.

³⁹ *Idem, ibidem*: “Die Photographie als Ding ist ein wirkliches Objekt und wird als solches in der Wahrnehmung angenommen. Jenes Bild aber ist ein Erscheinendes, das nie existiert hat und nie existieren wird, das uns natürlich auch keinen Augenblick als Wirklichkeit gilt”. Husserl dirá algo de semelhante em muitos passos dos seus textos. Um outro exemplo: “A Madona de Rafael que eu contemplo numa fotografia não é obviamente a pequena imagem que aparece fotograficamente.” (“Die Raffaelsche Madonna, die ich in einer Photographie anschau, ist natürlich nicht das photographisch erscheinende Bildchen.”) *Idem, ibidem*, p. 26.

1) A *imagem física* (*physische Bild* ou *perceptum*): a tela, o papel ou a pedra que funciona como suporte físico (e perceptivo).

2) O *objecto-imagem* (*Bildobjekt* ou *fiktum*): a imagem que aparece na imagem física e que, em si mesma, não tem existência.

3) O *tema-imagem* (*Bildsujet* ou *imaginatum*): aquilo que é representado pelo objecto-imagem. Aquilo que, embora não apareça, é imaginado – ou para o qual o objecto-imagem reenvia.⁴⁰

Além de conceber três objectos fenomenológicos, Husserl estabelece entre eles uma relação de tensão constante, de conflito. No fundo, a consciência de imagem surge pela existência desses conflitos internos entre as três instâncias.

Assim, é pelo facto de o objecto-imagem entrar em conflito com a percepção, ou seja, é pelo facto de a imagem que aparece não pertencer ao domínio da percepção e ao seu horizonte (a parede, a sala, etc.) que ela se transforma numa ficção, num *fiktum*. A relação do *fiktum* com a imagem física é ambígua e conflitual, pois se, por um lado, aquele necessita desta última e da sua relação ao domínio perceptivo para existir, por outro lado, tem de libertar-se dela para sair da mera objectualidade, do mero ter a coisa presente de um modo intuitivo. Relativamente à imagem física e ao objecto-imagem, há, segundo noções husserlianas, uma apreensão (*Auffassung*) de um mesmo complexo de conteúdos, embora haja duas interpretações (*Deutungen*)⁴¹.

Vimos que, em *Ideen*, Husserl colocará a tónica na modificação de neutralização como acto que permite a passagem do plano da imagem física para o do objecto-imagem (sendo que a consciência estética pressupõe, neste sentido, uma dupla neutralização posicional, suspendendo a atitude existencial em relação ao próprio objecto-imagem), mas a noção de conflito que é tão fundamental em “Phantasie und Bildbewusstsein” não desempenha naquele texto um papel importante. Contudo, poderemos interpretar a neutralização como resultando de uma tensão que não é anulada em absoluto.

O objecto-imagem, ainda que seja apreendido pela consciência, é um nada, é a negação do real, é sem existência. E é um nada porque, de acordo com Husserl, o que justifica a imagem é o facto de ela representar qualquer coisa, de estar em vez de

⁴⁰ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 19-20.

⁴¹ Cf. *Idem, ibidem*, §§ 10-11, pp. 21-25.

qualquer coisa, de pressupor uma presença ausente.⁴² Tomado em si mesmo, o objecto-imagem é um complexo de conteúdos sensitivos que a consciência apreende e sobre o qual se constrói uma outra apreensão. Entramos, assim, numa segunda ordem de relação e de conflito, desta vez respeitante ao objecto-imagem e ao tema-imagem. Entre estes tem de existir uma relação de *semelhança*, mas esta semelhança não nos é dada de modo externo. Do ponto de vista da descrição fenomenológica, aquela só faz sentido se o tema-imagem for imanente ao objecto-imagem, se, por assim dizer, ele for interno e estiver intuitivamente presente no objecto-imagem, correspondendo-lhe uma segunda ordem de apreensão que se apoia na primeira e que com ela se articula por semelhança. De tal modo que, ao olharmos para uma imagem, estejamos desde logo na presença do representado. Não o procuramos no exterior, como se se tratasse de uma mera comparação perceptiva entre dois objectos, comparação da qual resultaria uma série de traços semelhantes. Não, os traços semelhantes vêm já com a imagem.⁴³

Dissemos acima que o conflito fazia parte do surgir da consciência de imagem na relação entre imagem física e objecto-imagem. Dizemos agora que, sem um conflito ao nível da semelhança, não existiria imagem propriamente dita. Isto é: se não existisse descoincidência, dissemelhança, entre objecto-imagem e tema-imagem (entre representante e representado, entre a fotografia da criança e a própria criança), aquele nunca se referiria a este. No caso da fotografia da criança, sem a existência de um conflito a criança da imagem seria confundida com a criança real, o que não teria qualquer sentido.⁴⁴

Como é fácil de verificar, estamos no terreno de uma teoria da representação que tem traços aporéticos, mas estamos também na presença de aspectos que não devem ser apressadamente descartados por intermédio de críticas generalistas à representação e à semelhança. Embora possa parecer redutora – se tomada enquanto norma ou modelo

⁴² Cf. *Idem, ibidem*, p. 22. Este é um dos principais fios teóricos que Sartre irá seguir e desenvolver a seu modo, sobretudo em *L'Imaginaire*.

⁴³ Cf. Edmund HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, op. cit.*, §§ 11-14, pp. 23-34.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 20. Enquanto exercício teórico, Husserl coloca a hipótese de uma coincidência perfeita entre representante e representado ao nível da semelhança, para desde logo analisar novos elementos que explicitam a impossibilidade dessa coincidência (cf. *idem, ibidem*, p. 32). Neste contexto é fundamental compreender a distinção entre consciência de imagem e ilusão, sendo este último caso várias vezes descrito por Husserl a partir das figuras de cera que são confundidas com seres humanos. A ilusão em acto não pressupõe consciência de imagem, só entramos no domínio da imagem quando percebemos que o boneco de cera não é uma pessoa real (cf. *idem, ibidem*, §19, pp. 39-41). Embora esta não seja a melhor circunstância para desenvolver estes aspectos, é de referir o seu interesse: no coração da consciência de imagem existe uma descoincidência que complexifica e enriquece o conceito de semelhança que aqui está em causa.

interpretativo – no que diz respeito à compreensão das imagens artísticas, a concepção de Husserl é sem dúvida pertinente para uma investigação sobre aquilo que uma imagem é e faz, o que, no fundo, e pensando por exemplo nas questões do conflito ou da dissemelhança, é também um modo de acesso a possíveis compreensões da arte.

Em primeiro lugar, porque acentua a presença de um elemento intuitivo na consciência de imagem, um elemento não redutível a mediações conceptuais ou a juízos, não redutível a um convencionalismo da referência como aquele que, no contexto de *Linguagens da Arte*, viria a ser desenvolvido por Nelson Goodman. Isto pressupõe, por sua vez, um primado da percepção e do corpo, pois o horizonte de percepção em que se dá o primeiro conflito, entre imagem física e objecto-imagem, é também um horizonte que envolve e implica o corpo (um filão que irá ser desenvolvido, se bem que em termos mais distantes de uma fenomenologia da consciência, por Merleau-Ponty). E se, por um lado, a consideração estética dos objectos de imagem levanta muitas questões, algumas das quais respondidas por Husserl mediante a noção de *neutralização da consciência de objecto*; por outro lado, os problemas da representação e da semelhança não estão de modo algum ausentes do fenómeno artístico, antes constituem um núcleo de questões irresolúveis – e, por isso mesmo, férteis.

Em segundo lugar, embora a consciência de imagem pressuponha uma necessária presentificação do tema-imagem como condição do próprio fenómeno de imagem, e tenha por isso um forte carácter reprodutor, constrói-se sobre um jogo de conflitos que não conhece uma estabilização definitiva, antes faz parte do aparecer e das suas diversas modalidades. Estamos porventura longe do livre jogo da imaginação da *Crítica da Faculdade de Julgar*, mas nem por isso Husserl deixa de ser sensível à dinâmica de instabilidade (de cariz kantiano) que faz parte da imaginação, sobretudo quando esta se concentra nos modos de aparecer do objecto, considerado de um ponto de vista estético. Embora os textos e as anotações de Husserl não sejam categóricos a este respeito, parece haver neles uma problematização da consciência de objecto e da respectiva posição existencial na experiência estética – por via da acentuação do modo de aparecer do objecto (*Erscheinungsweise des Gegenstandes*), problematização que reflecte exactamente um processo dinâmico e instável.⁴⁵ Um exemplo desta

⁴⁵ Sobre a questão do modo de aparecer dos objectos na consciência estética, cf. *idem, ibidem*, texto nº 15 (1912), pp. 386-392. Numa carta a Hofmannsthal de 12 de Janeiro de 1907, Husserl chega mesmo a

problematização da experiência estética encontra-se numa passagem que tanto tem de enigmático como de pertinente, pelas relações que estabelece entre as noções de aparecer e expressão, pela referência explícita à teoria de Kant, pelo exemplo da fotografia instantânea (*Momentphotographie*) de seres humanos (de gestos resgatados de uma multidão ou da actividade de um pugilista) como imagem onde o aparecer se reúne à expressão e à acção, tecendo uma espécie de intensidade do aparecer. É muito interessante que, neste exemplo, não esteja apenas em causa uma distinção entre consciência de objecto e consciência estética, mas sobretudo a necessidade de pensar a expressão, a qual, por sua vez, como que dissipa os conflitos inerentes à consciência de imagem, apontando para uma unidade da apresentação. Deixamos uma passagem dessas anotações: “Fotografia instantânea [*Momentphotographie*]: entre as incontáveis posições singulares que realmente ocorrem, qual é a «mais notória», e entre as mais notórias, qual é a «melhor». Cada nervo, cada músculo sintonizado com a acção. Nada de indiferente, de casual. Etc. O máximo possível de expressão, isto é: a excitação intuitiva maximamente efectiva e manifesta da consciência de objecto, na verdade, não do ser humano enquanto coisa, mas do ser humano na sua função, na sua actividade (pugilista), no seu fazer e sofrer, aquilo que, precisamente, deve ser o objecto da apresentação [*Darstellung*]. E a máxima unicidade possível”⁴⁶.

Em terceiro lugar, a persistência da representação por semelhança pode ser pensada em função de uma espécie de fundo mimético que, embora não faça parte da teorização husserliana, está em vários sentidos na base da nossa relação com o mundo e com os outros. As questões da representação e seus pressupostos miméticos encontram

referir-se ao carácter naturalista da fotografia como exemplo para ilustrar aquilo a que chama de impureza estética. Por outras palavras, as especificidades da fotografia dificultam, ou impossibilitam, o abandono da neutralização de posição existencial. Defendendo nessa carta um paralelismo entre atitude estética e fenomenologia, entre arte pura e redução transcendental, paralelismo assente numa suspensão da atitude natural relativa à existência, Husserl cola a fotografia à impossibilidade de uma plena saída da atitude natural. Independentemente do que seja esta pureza estética (que terá provavelmente afinidades com o desinteresse que preside ao juízo estético puro kantiano), é sintomático que a fotografia apresente dificuldades suplementares, irresolúveis no quadro estrito apresentado por Husserl nessa carta e nos outros textos em que aborda a consciência estética: a fotografia como que se intromete na divisão linear entre consciência de objecto (relativa à existência do objecto representado) e consciência estética (relativa aos modos de aparecer). Edmund HUSSERL, “Une lettre de Husserl à Hofmannsthal”, trad. Eliane Escoubas, *La Part de l'oeil*, Dossier: Art et phénoménologie, n°7, 1991, pp. 12-15.

⁴⁶ *Idem*, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, op. cit., “Beilage VI”, pp. 145-146: “Momentphotographie: Unter den unzähligen sonderbaren Stellungen, die wirklich vorkommen, welche ist die «gesehene», und unter den gesehenen, welche ist die «beste». Jeder Nerv, jeder Muskel auf die Handlung abgestimmt. Nichts Gleichgültiges, Zufälliges. Etc. Möglichst viel Ausdruck, d.i.: möglichst kräftige und möglichst erscheinungsmässige, anschauliche Erregung des Gegenstandsbewusstseins, und zwar nicht des Dinges Mensch, sondern des Menschen in seiner Funktion, in seiner Tätigkeit (Ringkämpfer), in seinem Tun und Leiden, was eben Gegenstand der Darstellung sein soll. Und möglichst Einheitlichkeit”.

uma tematização desenvolvida em *Mimēsis e Negação*, de Fernando Gil. Retomá-los-emos no **Capítulo III** em articulação com a teoria mimética de Walter Benjamin, investigação que nos obrigará a pensar a semelhança fotográfica fora do âmbito estrito da imagem e da representação (onde, para o bem e para o mal, ela é colocada pelas reflexões de Husserl), abrindo-se às forças do vivido.

De qualquer forma, e por tudo o que vimos, parece inegável que Husserl concebe a consciência de imagem segundo um modelo clássico de representação, neste caso, de presentificação, por mais que esta seja concebida no quadro da intencionalidade dos actos de consciência e assim se evite o resvalar para a atitude natural e para o psicologismo. Esse modelo, tal como Fernando Gil o descreve em *Mimēsis e Negação*, pode ser reduzido à determinação mínima segundo a qual “uma coisa se encontra no lugar de outra, representar significa ser o outro dum outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca. [...] O representante é um duplo do representado”⁴⁷. De acordo com esta definição – por mais redutora que possa ser em relação à complexidade do esquema husserliano –, a consciência de imagem tem um carácter eminentemente reprodutor, guiado por uma relação de semelhança entre representante e representado. Ora, tendo em conta estes aspectos, e para entrarmos nas questões que mais especificamente nos interessam, passemos por um parágrafo da conclusão do estudo que Maria Manuela Saraiva dedicou à imaginação em Husserl, no qual a autora aponta as insuficiências do pensamento husserliano para a compreensão das obras artísticas, insuficiências decorrentes de uma ambiguidade fundamental no que se refere ao estético, o facto de Husserl interpretar o estético tanto em termos de presentificação por semelhança, como em termos de neutralização dessa presentificação (o que, como se vê, não anula o carácter primacial da presentificação):

A bem dizer, não foi a leitura de Dufrenne que nos convenceu da insuficiência da explicação husserliana, mas a nossa própria experiência. Não é necessário ser perito na matéria para sentir que as telas de um Van Gogh, de um Rouault, de um Goya, de um Greco, de um Dufy, resistem a deixar-se entender segundo a teoria de Husserl. (E isto limitando-nos à pintura, que foi o caso que ele mais estudou). Essas obras não imitam a realidade, mas recriam-na e esclarecem-na. Remetem apenas para si próprias e é no seu interior que se tem de descobrir o mundo e a verdade que o pintor quis exprimir. Como R. Ingarden assinala por diversas vezes, a obra de arte não remete para nenhuma transcendência; todos os elementos que a estruturam convidam-nos a

⁴⁷ Fernando GIL, *Mimēsis e Negação*, op. cit., Lisboa, 1984, p. 39.

permanecer na sua imanência. Embora Dufrenne nunca se refira a Husserl, parece-nos que as suas repetidas críticas ao preconceito da imitação – que concebe a obra de arte como uma reprodução do real que faz da semelhança a sua maior virtude – podem aplicar-se a Husserl e à sua teoria da presentificação por semelhança. Esta teoria pode explicar a fotografia (e mesmo assim só se excluir a fotografia artística) e explicar, quando muito, a arte realista, hoje ultrapassada e já em nítido declínio na época da primeira edição de *Log. Unt.*. Se saíssemos das artes representativas e entrássemos, por exemplo, no universo da música, verificaríamos mais uma vez que o esquema husserliano não faz sentido. De resto, os exemplos de que Husserl se serve são bem reveladores. Evoca, não apenas as gravuras, os quadros, os retratos, mas ainda as figuras de cera, que decerto são privilegiadas no tocante à semelhança... mas que nada têm a ver com a arte propriamente dita, ou são, se preferirmos, seus sub-produtos.”⁴⁸

Este longo parágrafo, escrito num tom crítico, permite-nos desde já adiantar alguns pontos importantes.

Em primeiro lugar, deve ser referido que o trabalho de Maria Manuela Saraiva não tem em conta o volume XXIII de *Husserliana*, editado em 1980, o qual veio acrescentar muitos dados e desenvolvimentos à teoria da imaginação física.⁴⁹ Se bem que nenhum deles contrarie a fundo as críticas de Maria Manuela Saraiva, pois mesmo nos textos mais polidos desse volume os princípios gerais e a divisão rígida ao nível dos actos intuitivos sensíveis não conhecem alterações nem propostas radicalmente diferentes, alguns aspectos dessas críticas poderão ser matizados. Não nos parece, de facto, que Husserl seja assim tão ingénuo no que à experiência da arte diz respeito, pois ele tem muito claro que a arte não se confunde com as ilusões perceptivas, chegando mesmo a dizer, exactamente no contexto das figuras de cera e seus possíveis jogos de ilusões, que os efeitos estéticos não são “efeitos de feiras anuais [*Jahrmarktseffekte*]”⁵⁰. De qualquer modo, assistimos em *Husserliana* XXIII a um aprofundamento de questões relativas à estética, questões que levantam ambiguidades e que conduzem a um movimento de avanços e recuos por parte de Husserl.⁵¹

⁴⁸ Maria Manuela SARAIVA, *A Imaginação segundo Husserl*, op. cit., pp. 272-273.

⁴⁹ Numa nota presente em *Ideen*, na qual procura corrigir um erro de princípio de algumas concepções da percepção que visam substituir a percepção pela consciência de signo ou consciência de imagem, como se a transcendência do objecto na percepção pudesse assim ser mantida, Husserl faz alusão às lições da Universidade de Göttingen e ao avanço que elas constituíram relativamente a *Logische Untersuchungen*, sendo que a influência foi quer terminológica, quer de fundo. Cf. Edmund HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950, nota a), p. 140 [80].

⁵⁰ *Idem*, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, op. cit., p. 41.

⁵¹ Esta questão não é de fácil resolução. Os argumentos de Husserl relativos ao carácter representativo da consciência de imagem não são invalidados pela mera existência de pintura não figurativa, por pintura

Em segundo lugar – e aqui entramos no que mais interessa às nossas questões fotográficas – há a salientar esta convergência entre a fenomenologia husserliana da consciência de imagem, sobretudo no que concerne à teoria da presentificação por semelhança, e a fotografia enquanto imagem, de entre toda a “família das imagens”, segundo a expressão de Sartre, que melhor permite ilustrá-la. Embora seja compreensível o paralelismo que Maria Manuela Saraiva estabelece entre fotografia e pintura realista, ele não vai ao fundo da questão, pois entre fotografia e pintura há uma grande diferença, a qual se coloca aquém da questão de saber se a fenomenologia de Husserl consegue ou não aproximar-se do fenómeno estético. Se também na fotografia há uma espécie de insistência da presentificação e uma ambiguidade relativa ao estético, é porque nela a questão da arte é também problemática e talvez secundária – sem ser negligenciável – relativamente a uma outra ordem de questões que tem de ser esclarecida.⁵² A longa citação que transcrevemos vai ao encontro de um subterrâneo fio condutor (que esperamos conseguir trazer à superfície) que une a fenomenologia husserliana da imagem ao seu modelo fotográfico, mesmo que, no limite e paradoxalmente, esse modelo acabe por fazer estalar a rigidez dos próprios termos que tornam pensáveis a consciência de imagem. Mas a exploração desse fio condutor partirá

que não aponte, por semelhança, para um representado ausente. Embora se deva dizer que a acentuação da consciência de imagem enquanto acto fundamental de acesso a uma obra de arte constitui uma compreensão deveras limitada do fenómeno artístico. De qualquer forma, e se quisermos pensar esta questão de um outro prisma, que ainda assim não nos diz *o que é arte*, mas que já tem em conta uma *relação entre arte e vida*, é concebível uma tendência para a identificação das formas e dos objectos, uma tendência que resulta da nossa própria relação com o mundo e com a pregnância das formas e da luz (que desenvolveremos adiante a propósito da evidência). A consciência de imagem não seria assim anulada pela abstracção, seria talvez posta em tensão, como acontece com uma potência que não conhece uma plena actualização. E, neste sentido, a abstracção pode ser vista como uma suspensão que mergulha nas forças do vivido, não reproduzindo as formas e as coisas, mas procurando a sua condição de existência e as forças que as fazem vir ao mundo. Mais do que de *reprodução*, falar-se-ia aqui de *movimentos*, de *passagens de semelhança*. Mas Husserl, que seja do nosso conhecimento, nunca pensou segundo estes termos.

⁵² Neste contexto, é quase imprescindível referir duas ideias que percorrem “Pequena História da Fotografia”, de Walter Benjamin, ideias que serão recuperadas e desenvolvidas ao longo da nossa dissertação. Falamos de: 1) aquilo que é fotografado como realidade que queimou a imagem; 2) mais importante do que saber quando a fotografia é arte, é saber o que a fotografia faz à arte. Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, in *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, pp. 243-270 (GS, II, 1, pp. 368-385). É significativo que Edouard Pontremoli, situando a sua abordagem sobre a fotografia no campo fenomenológico e criticando os discursos que dissolvem as questões fotográficas na arte (discursos muitas vezes ligados à institucionalização da arte fotográfica e ao seu mercado), acentue aspectos similares do texto de Benjamin, referindo-se ao facto de que, escrevendo nos anos 30, ele teria uma *boa distância* em relação ao fenómeno fotográfico, situando-se algures entre a sua “homologação estética”, obtida na República de Weimar, e a “lembrança da novidade e do distúrbio dos primeiros testemunhos da invenção”, boa distância que lhe permite compreender a inscrição da fotografia algures entre “técnica e natureza, entre mestria e magia”. Edouard PONTREMOLI, *L'excès du visible: Une approche phénoménologique de la photogénie*, Million, Grenoble, 1996, p. 38.

menos de uma cristalização das noções que fazem parte da fenomenologia husserliana do que do seu próprio prolongamento especulativo em campo fotográfico.

Inicialmente, o fenómeno da consciência de imagem é pensado por Husserl como modelo ao serviço da compreensão da fantasia e da memória, mas será depois progressivamente abandonado, visto a fisicalidade da imagem implicar uma estrutura intencional que não se encontra, por exemplo, na fantasia, onde a presentificação pode dar-se sem o intermédio de uma imagem física.⁵³ Nos seus termos genéricos, a consciência de imagem reveste todos os actos que se reportam à experiência que temos com uma pintura, uma fotografia, uma escultura, ou seja, todas as experiências de presentificação por intermédio de um suporte físico. Neste sentido, as imagens fotográficas parecem dar conta de um “fenómeno qualquer”, não tendo por isso um estatuto especial, mas nas entrelinhas, e sobretudo quando se trata do fenómeno de *estar perante o tema-imagem*, a fotografia parece ser a imagem que, dentro de certos limites, melhor serve as descrições de Husserl. Torna-se então mais fácil admitir que, numa imagem, possamos estar frente-a-frente com o representado, ou que este nos olhe através dos traços do representante: “Aquilo que no conteúdo do objecto-imagem funciona representativamente é notável de modo peculiar: apresenta, presentifica, figura, torna intuitivo. O tema olha-nos, por assim dizer, através destes traços.”⁵⁴

Partindo da fenomenologia husserliana, visando abri-la às nossas correlações filosófico-fotográficas, poderemos então dizer que o modelo da consciência de imagem, levantando muitos problemas do ponto de vista da pintura e da compreensão da arte, poderá fazer mais sentido do ponto de vista da imagem fotográfica (ideia que vai ter com a passagem de Maria Manuela Saraiva que citámos acima). Embora nos textos de Husserliana XXIII apareçam também muitas referências à pintura, à escultura ou ao desenho, a verdade é que a fotografia parece ser a imagem que melhor resiste às consequências das análises. De facto, há na fotografia um carácter mimético inegável; há nela um aparecer que perturba as tematizações mais rígidas do convencionalismo e

⁵³ Por sua vez, e como Pedro M. S. Alves demonstra detalhadamente no artigo supracitado, é a noção de reprodução (*Reproduktion*), com todas as articulações que estabelece com os temas da temporalidade, nomeadamente o de fluxo de consciência, de subjectividade, que se torna fundamental, não só para compreender a memória e a fantasia, mas também as dimensões temporais da consciência de imagem. No fundo, o que está em causa no acentuar do papel da *Reproduktion* é toda uma reformulação da questão da presentificação.

⁵⁴ Edmund HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, op. cit., p. 30: “Was im Inhalt des Bildobjektes repräsentativ fungiert, das ist in eigentümlicher Weise ausgezeichnet: Es stellt dar, es vergegenwärtigt, verbildlicht, veranschaulicht. Das Sujet blickt uns gleichsam durch diese Züge an”.

da semiologia; e, de uma perspectiva que convém explicitar, o tema-imagem é uma presença incontornável na fotografia, que excede a própria matriz da semelhança (ou pelo menos de uma semelhança entendida como imitação ou mera reprodução que aponte para um representado ausente, já que, como mostraremos no **Capítulo III**, a semelhança em fotografia pode e deve ser pensada noutros termos).

Vejamos: se estendermos a análise da consciência de imagem, com as suas três instâncias, ao modo de produção de uma imagem fotográfica, o que já sai fora de uma descrição fenomenológica pura, aproximando-se da compreensão da sua génese técnica, vemos que o tema-imagem não só está presente à consciência, como está presente na própria constituição material da imagem. Reinterpretemos o exemplo de Husserl: foi a luz reflectida pela criança que, por contacto, marcou a superfície fotossensível; neste sentido, o *tema-imagem* age directamente sobre a *imagem física*, sobre o suporte, e desse modo faz aparecer o *objecto-imagem*. Portanto, sem que, teoricamente, os conflitos tenham de ser anulados, numa fotografia a relação entre as instâncias da imagem tem algo de directo. A constituição da própria técnica de reprodução faz com que as formas que aparecem numa fotografia tenham um carácter necessário – apesar de todas as contingências relativas às escolhas e ao posicionamento do fotógrafo – que não existe numa pintura. Na primeira, foi preciso que algo ou alguém estivesse presente perante um material fotossensível. E é esse algo ou alguém que por sua vez aparece na imagem, por maiores que sejam os desvios do seu aparecer.

É interessante perceber que, neste frente-a-frente que se dá com uma força de evidência difícil de contrariar, existe uma aproximação a algo que é próprio da fantasia e da memória – actos intuitivos que, por não conhecerem uma mediação física, pressupõem o aparecer não mediado dos conteúdos visados –, a auto-presentificação do objecto visado. Ou seja: se, por um lado, a fisicalidade da imagem fotográfica fá-la pertencer de modo indiferenciado a toda a classe de imagens, por outro lado, o carácter interno do tema-imagem, o facto de ele ser intrínseco à imagem física e ao objecto-imagem, faz com que a fotografia se aproxime de outros modos de presentificação, constatação que complexifica a descrição dos elementos, dos momentos e dos conflitos da consciência de imagem. É a própria questão da representação que aqui está em causa, bem como a divisão que Husserl estabelece entre apresentação perceptiva e presentificação em imagem. Cria-se, com a fotografia, um processo de presentificação que não é apenas do domínio da consciência de imagem ou de um *estar em vez de* como

duplo, que não é também, e apenas, do domínio da memória ou da fantasia, mas que pode ser visto como mágico, possuindo afinidades com o sonho.⁵⁵ A evidência, característica que Husserl sempre reservou para os actos intuitivos sensíveis relativos à percepção, onde se trata de ter a coisa ela mesma presente à consciência, parece ganhar na fotografia uma nova figura. Mas para pensá-la, como veremos adiante, torna-se necessário ir além dessa reserva husserliana.

Poderá então dizer-se que a presença da fotografia nas descrições de Husserl tem um carácter peculiar, e não apenas por esta proximidade especulativa e problemática entre a consciência de imagem e o seu modelo fotográfico. Ela aparece também com especial relevo em mais dois temas dos textos de Husserl.

O primeiro, relativo às *reproduções fotográficas* de obras de arte, o que do ponto de vista fenomenológico constitui uma representação da representação, com tudo o que isso implica de desdobramento do esquema de referências. Neste contexto, quase parece redundante – porque os termos da comparação têm mais a ver com a simples curiosidade do que com uma possível articulação teórica – apontar a forte relação que Walter Benjamin estabelece entre a reprodutibilidade das obras de arte por intermédio da fotografia e suas consequências ao nível da percepção e compreensão da arte.

O segundo, relativo à peculiar relação que a fotografia tem com o *tempo* e a *memória*. Lembremo-nos de que a memória está entre os actos fundamentais da presentificação. Diz-nos Husserl que a fotografia, além de nos colocar na presença de uma pessoa, pode também trazê-la à memória. Mas, embora se toquem, estes dois actos não devem ser confundidos, o estarmos em presença de alguém, ainda que de modo mediato, através de uma imagem, não equivale a termos uma memória. Quanto muito, a fotografia pode desencadear uma lembrança, mas ela própria não é essa lembrança, a qual está sempre sujeita, segundo os termos de Husserl, a um acto de reprodução. Esta questão é tanto mais importante quanto alguns dos textos incluídos no volume XXIII de Husserliana são da época das conhecidas *Lições Para uma Fenomenologia da*

⁵⁵ A propósito de Sartre e de um conjunto de ligações que vai sendo possível estabelecer entre os autores de que nos vamos ocupando, Maria Manuela Saraiva diz o seguinte: “As análises de Sartre mostram que, entre a percepção e o sonho, a imaginação ocupa um lugar intermédio. Ela destaca-se sobre um fundo de mundo ou, por outras palavras, funda-se na percepção e mantém a sua ligação com o percebido. A consciência que imagina sabe que imagina e que o seu objecto não é um objecto percebido. No sonho, este equilíbrio quebra-se – a consciência imagina, mas julga perceber. Deixa-se fascinar pelo seu objecto. O processo de presentificação mágica atinge aí o seu caso-limite.” Maria Manuela SARAIVA, *A Imaginação segundo Husserl*, op. cit., p. 269. Veremos adiante, a propósito da teoria da evidência de Fernando Gil, como o sonho constitui um modelo compreensivo do encadeamento próprio da evidência.

Consciência Interna do Tempo e de outros escritos sobre o tempo, o que indicia uma espécie de confluência de interesses em torno destes temas.

Comparando aquilo que nos aparece ora na percepção, ora numa fantasia ou numa memória, com aquilo que nos aparece numa imagem fotográfica, Husserl diz o seguinte: “A sensação aparece como agora; o objecto perceptivo também. Avancemos para a representação por imagem: por exemplo, numa imagem fotográfica, na qual é apresentado um não-agora, uma situação anterior. Aqui os conteúdos de apreensão são de novo sensações, eles constituem um objecto-imagem que aparece como presente, e este apresenta o não-presente, neste caso, o que passou. Ele «recorda-se disso» [*Es “erinnert daran”*].”⁵⁶ Mesmo que não o diga muito explicitamente, Husserl está aqui a apontar um facto que apenas a fotografia consegue alcançar (a fotografia e necessariamente todas as técnicas de registo ou reprodução, cada uma a seu modo, como o cinema ou o fonógrafo – para nos remetermos aos mecanismos existentes em princípios do século XX), o facto de nos colocar perante um acontecimento, um não-agora que existiu necessariamente. De tal forma que o próprio objecto-imagem é descrito como possuindo memória, “recordando-se disso”, do não-presente.

Portanto, embora a imagem fotográfica não seja a memória, mantém com esta uma relação privilegiada, pois implica, simultaneamente, presentificação imediata e reenvio mediato. É envolvida pelo tempo da consciência, não de forma directa e reprodutiva, como acontece com a recordação ou a fantasia, mas de forma indirecta e trazendo elementos perceptivos assinaláveis, não deixando ainda de poder ser pensável, de modo singular e a exigir contraposições, mediante as categorias de *protensão*, *antecipação* e *fluxo da consciência*, categorias que Husserl desenvolve de modo mais sistemático nas *Lições Para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*.⁵⁷

⁵⁶ Edmund HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, op. cit., pp. 166-167: “Die Empfindung erscheint als jetzt, das Wahrnehmungsobjekt auch. Ferner bei der Bildvorstellung: z. B. Beim Photographiebild, in dem ein Nicht-Jetzt, eine frühere Situation dargestellt ist. Hier sind die Aufassungsinhalte wieder Empfindungen, sie konstituieren ein Bildobjekt, das als gegenwärtig erscheint, und dieses stellt dar das Nichtgegenwärtige, hier das Vergangene. Es «erinnert daran»”.

⁵⁷ Exige contraposições pois, desde logo, o principal exemplo utilizado por Husserl nas *Lições* é o de uma melodia, experiência de continuidade temporal por excelência, mais interna e menos redutível ao modelo da consciência de imagem – relembremos que, paulatinamente, Husserl abandona a consciência de imagem enquanto modelo de compreensão da recordação e da fantasia, pelo que a própria temporalidade, entendida enquanto fluxo de consciência, obriga a pensar a recordação como um desdobramento interno da consciência: a consciência não recorda aquilo que se deu no passado através de uma imagem do passado, por intermédio da recuperação de uma imagem passada; ao invés, ao dirigir-se intencionalmente ao passado, o fluxo de consciência torna-se condição de possibilidade da consciência reflexiva da recordação. Ora, no nosso entender, e extrapolando o pensamento husserliano, se a fotografia interfere ou tem capacidade de interferir no fluxo de consciência, fá-lo sempre numa relação entre o fluxo e aquilo

São estes, aliás, alguns dos aspectos que tornam pertinente a reflexão sobre as imagens físicas: estas estão algures entre percepção e imaginação, entre presente e passado. E a fotografia coloca-se nesse espaço intermédio de um modo muito agudo: por um lado, preenche e intensifica a experiência do estar perante o tema-imagem; por outro lado – o que se tornará mais claro no que se segue – estilhaça, ou ajuda a estilhaçar, os próprios termos que, segundo Husserl, tornam pensáveis as imagens, de tal forma que os conflitos se vêm metamorfoseados, de modo irrevogável, em tensões vividas com a realidade que excede a imagem e com experiências de evidência, com particular destaque para a relação entre evidência, tempo, afectividade e magia.⁵⁸

c. Barthes e os efeitos da fotografia do Jardim de Inverno

Em *A Câmara Clara* (1980), obra onde Roland Barthes visa uma análise ontológica da fotografia, a descoberta da sua essência, dos seus traços eidéticos, o autor reconhece que vai à fenomenologia buscar um pouco do seu projecto e da sua linguagem, mas assume fazê-lo de uma forma vaga, desenvolta, cínica. Assume esta atitude pois identifica, desde logo, um paradoxo entre a procura da essência da fotografia e o reconhecimento de que, nela, tudo é contingência, algo que decorre do seu

que da fotografia nos olha, exterioridade radical, afecção que conduz a consciência a uma proto-passividade irredutível a uma fantasia ou a uma recordação. Abrem-se aqui férteis possibilidades de pensamento sobre o tempo fotográfico, nomeadamente a complexa e paradoxal conjugação entre passividade e actividade, à qual retornaremos ainda neste capítulo, sem contudo a podermos desenvolver de forma adequada, desenvolvimento que mereceria necessariamente um outro estudo aprofundado.

⁵⁸ Não queríamos deixar de agradecer a John B. Brough, Professor da Universidade de Georgetown, Washington, tradutor do Volume XXIII de *Husserliana* para língua inglesa, a afável troca de ideias e a cedência de um texto inédito que incide sobre a relação entre a fenomenologia da consciência de imagem e a fotografia, texto que surgiu na sequência de uma conferência proferida pelo próprio nos *Husserl-Archives Leuven* (em 7 de Outubro de 2010). Embora com um percurso diferente daquele que realizámos até ao momento, e sobretudo diferente daquele que realizaremos, John B. Brough não deixa de assinalar o “curioso” (no sentido de singular) caso da fotografia no quadro husserliano, acentuando sobretudo a forma como a fotografia levanta questões relativamente ao carácter de posição existencial daquilo que aparece na imagem ou à temporalidade, chegando inclusivamente a referir que, mais do que uma *consciência de imagem*, a fotografia pressupõe uma *foto-consciência*.

carácter deíctico, ou seja, do seu apontar sempre para algo de singular. É também neste contexto que se deve compreender a afirmação de que “a Fotografia traz sempre consigo o seu referente”⁵⁹. Além do mais, a fenomenologia de Barthes aceita comprometer-se com a força do afecto. “Como *Spectator*, eu só me interessava pela fotografia por «sentimento»; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso.”⁶⁰

Não exploraremos por enquanto as noções de *studium* e *punctum*. Centrar-nos-emos na descrição da fotografia do Jardim de Inverno. Depois de procurar e ver muitas fotografias da mãe recentemente falecida, Barthes encontra a fotografia do Jardim de Inverno, de quando aquela tinha apenas cinco anos:

Observei a menina e encontrei finalmente a minha mãe. A claridade do seu rosto, a pose ingénua das mãos, o lugar que ela docilmente ocupara sem se mostrar nem se esconder, finalmente a sua expressão que a distinguia, como o Bem do Mal, da rapariguinha histérica, da boneca afectada que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma *inocência* soberana (se tomarmos esta palavra na sua etimologia, que é «não sei fazer mal»), tudo isso transformara a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que ela sustentou durante toda a sua vida: a afirmação de uma doçura. Nesta imagem de menina eu via a bondade que formara o seu ser imediatamente e para sempre, sem que ela a herdasse de ninguém. [...] A minha dor exigia uma imagem justa, uma imagem que fosse simultaneamente justiça e justeza: justamente uma imagem, mas uma imagem justa. Assim era, para mim, a Fotografia do Jardim de Inverno.⁶¹

Ainda antes de explicar por que razões nunca chega a mostrar essa fotografia, Barthes assume ter compreendido que, daí em diante, seria necessário interrogar a evidência da fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação com aquilo a que romanticamente chamaria o amor e a morte. Depois, então, a explicação: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria

⁵⁹ Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, pp. 18-19 [17].

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 40 [42]. Um apontamento em relação ao exemplo husserliano da fotografia da criança. Num manuscrito de 1898, em quase tudo igual ao do exemplo supracitado (de 1904-1905), Husserl diz o seguinte: “Esta fotografia, por exemplo, representa o meu filho”. E toda a descrição que se segue pressupõe essa relação paternal com a fotografia, embora sem quaisquer traços explícitos de afectividade. Mas já nas “Lições”, como vimos, trata-se de uma criança anónima, de uma criança “qualquer”. Isto, esta pequena modificação, pode ser um acaso, pode ainda justificar-se por uma espécie de pudor profissional, mas pode também ser a tentativa de evitar que o afecto, a familiaridade ou o conhecimento prévio do tema-imagem viessem provocar uma qualquer perturbação da pureza, que a estrutura representativa da consciência de imagem viesse a ser contaminada pela força do afecto. Cf. Edmund HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, *op. cit.* “Beilage I”, p. 109.

⁶¹ Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, pp. 98-99 [107-109].

mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do «qualquer».”⁶² Portanto, é através desse ar de doçura da sua mãe, indecomponível e indizível, que Barthes, mais do que identificá-la, volta a encontrá-la num “despertar brusco, fora da «semelhança»”⁶³.

Se a força de evidência da fotografia se pode justificar por inúmeros traços relacionados com a necessária presença da realidade ou com a relação ao tempo, é com o afecto, todavia, que a evidência ganha a sua face mais violenta e mais certa. E isto acontece porque, de acordo com Barthes, a evidência do “isto foi”, quando referida a uma pessoa e já não a uma coisa, ganha todo um outro sentido. Não discutiremos agora a possibilidade de existirem objectos que acolhem um investimento afectivo tão grande ou até maior do que aquele que se reporta a pessoas que nos são indiferentes. Não discutiremos também o facto de Barthes fazer residir esse reconhecimento que está para lá da “semelhança” numa espécie de “ar” que une o corpo do sujeito fotografado à sua alma. Acrescentaremos apenas que é neste eixo entre evidência e afecto que se joga uma das questões filosóficas decisivas de *A Câmara Clara*, questão que nunca chega a ser profundamente escavada por Barthes. Este refere que “a imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objecto. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo.”⁶⁴ O que há que perguntar é se, do ponto de vista da fenomenologia husserliana da consciência de imagem, tal como a lemos previamente, esse *excesso* que a fotografia traz ao nada de objecto não implicará já sempre uma outra concepção de imagem – no limite, e como veremos, a fotografia poderá mesmo não ser considerada uma imagem.

Noutros termos, dir-se-ia que, a partir da fotografia, seria possível o necessário preenchimento transcendente, por intermédio de um objecto empírico, de uma pressuposição imanente da consciência de imagem. Foi esta constatação que nos permitiu aproximar a consciência de imagem do seu modelo fotográfico. Contudo, e para levarmos esta pretensa correlação ao limite, temos de acrescentar que, com a fotografia, essa pressuposição imanente do tema-imagem já não assenta simplesmente

⁶² *Idem, ibidem*, p. 105 [115].

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 150 [168].

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 158 [177]. Barthes refere-se explicitamente a Blanchot sobre o fascínio da presença-ausência (pp. 147 [164-165]) e, em epígrafe, dedica o seu livro a *L’Imaginaire*, de Sartre. Contudo, nem Sartre nem Barthes se referem aos textos de *Phantasie*, *Bildbewusstsein*, *Erinnerung* (1980), os quais vieram acrescentar muitos dados à fenomenologia da consciência de imagem, dados que vão para lá da “imaginação como consciência irrealizante” de Sartre.

numa relação de semelhança entre representante e representado. Este último como que invade, numa invasão de consequências imprevisíveis, o domínio da representação – tal como descrevemos esse domínio a partir de Husserl. Portanto, mais do encontrar um correlato ao nível da realidade, a pressuposição do tema-imagem encontraria na realidade, no “isto foi”, o seu limite, a sua vaporização, aquilo que sai fora do esquema da consciência de imagem.

Referindo-se ao poder que a fotografia (mais especificamente, os fotografados que aparecem na fotografia) tem de nos “olhar *directamente nos olhos*”, produzindo, também assim, um ar muito particular, o ar de quem nos olha sem nos ver, Barthes retoma – tal como em tantos outros momentos – noções fenomenológicas, para também desta feita as quebrar. Neste caso, quebrar a própria correlação noético-noemática: “como é possível olhar sem ver? Dir-se-ia que a Fotografia separa a atenção da percepção e não liberta senão a primeira, sendo, no entanto, impossível sem a segunda; é, coisa aberrante, uma noese sem noema, um acto de pensamento sem pensamento, uma mira sem alvo”⁶⁵. Mais do que uma reflexão sobre a fenomenologia, há aqui uma provocação que se pode estender também aos conceitos filosóficos e ao seu curto alcance diante da amplitude e do carácter paradoxal das experiências fotográficas. Não significa isto que apenas na fotografia se possa olhar sem ver, pois Barthes aproxima essa especificidade fotográfica – ou melhor, essa experiência que conhece na fotografia um terreno privilegiado, porque intensificado – de uma experiência quotidiana: num café, um adolescente percorria a sala com os olhos, “por vezes, o seu olhar pousava em mim; tinha, então, a certeza de que me *olhava* [*regardait*] sem, no entanto, ter a certeza de que me *via* [*voyait*]”⁶⁶. É importante perceber como, ao longo de *A Câmara Clara*, Barthes escreve sobre a relevância e as contaminações entre as fotografias e a vida, sobre “as vantagens e os inconvenientes da fotografia para a vida” (expressão que o próprio não utiliza, mas que forjamos como parte da difícil procura de uma boa compreensão: veja-se, por exemplo, o penúltimo capítulo, a transmutação do “isto foi” nas noções de loucura e piedade inerentes às fotografias que ferem, seguindo a matriz do gesto nietzschiano que abraça o cavalo martirizado⁶⁷). Caso se enclausure o texto

⁶⁵ Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, op. cit., p. 154 [172] (tradução alterada).

⁶⁶ *Idem, ibidem*.

⁶⁷ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 158-160 [176-179]. Uma outra citação de Nietzsche, que antecede sintomaticamente a afirmação de que a Foto do Jardim de Inverno não pode ser mostrada, poderá também ser elucidativa a este respeito: “«Um homem labiríntico nunca procura a verdade, mas apenas a sua Ariana.» A Foto do Jardim de Inverno era a minha Ariana, não por qualquer coisa de secreto (monstro ou

numa mera teoria da fotografia e da imagem, perder-se-á, efectivamente, não apenas uma compreensão mais abrangente do texto, mas também uma compreensão mais abrangente daquilo que a fotografia é: um campo de irradiações e contaminações, um campo privilegiado de imbricação entre realidade e vida. Ousamos dizer que uma certa forma de atenção a este campo percorre também a nossa dissertação, sobretudo, de forma mais directa, o **Capítulo III**. Por outro lado, e embora *A Câmara Clara* não seja propriamente um texto que se debruça sobre a arte e as utilizações artísticas da fotografia – aliás, há mesmo uma obstinada recusa às facilidades da esteticização do discurso –, parece-nos que ao fazer ressaltar as noções de *ar*, de *olhar* (como algo irreduzível à percepção e que envolve forças que vão além de uma mera oposição dialéctica entre visível e invisível), de *afecto*, entre outras, Barthes acaba por fornecer possibilidades de compreensão estética das fotografias. Isto deve fazer-nos pensar quanto a dois aspectos: o primeiro relativo à estreiteza de muitas das categorias utilizadas e cristalizadas pelo discurso teórico artístico-fotográfico; o segundo, de maior alcance e complexidade, relativo à danosa redução da estética a uma filosofia da arte. Que a estética, além de uma investigação sobre o belo e o sublime, deva ser também uma questão de conhecimento e contacto com realidade, de aprendizagem, afinação e exercício da nossa relação ao mundo, de corpo e afecto, de vida e morte, que ela deva ser tudo isto é algo que as fotografias – entre tantas outras experiências humanas – ajudam a mostrar de modo muito penetrante.

Mas regressemos ao nosso percurso inicial. Do cruzamento dos dois esquemas – o de Husserl e o de Barthes – resulta, mais do que uma articulação, o próprio pôr em causa dos termos que tornam pensável a fotografia em função da consciência de imagem. E isto sem sequer aprofundarmos as questões afectivas e o modo como elas podem abalar não só as descrições da consciência de imagem, mas todo o edifício fenomenológico em que elas assentam.

Barthes diz de várias formas que a imagem fotográfica altera o próprio estatuto da representação por imagem. Portanto, se por um lado *A Câmara Clara* cumpre um desígnio fenomenológico, no sentido em que concretiza de um modo particular a questão da evidência no domínio da imagem, por outro lado, o afecto, com tudo o que lhe acresce da ordem do inconsciente, do vivido, das forças mágicas, do fetichismo, de

tesouro) que ela me faria descobrir, mas porque me diria de que é feito esse fio invisível que me ligava à fotografia”. *Idem, ibidem*, p. 104 [114].

uma outra “semelhança”, vem colocar-se como uma espécie de energética da evidência. Não só a fotografia é a prova de que “isto foi”, como ela é também o palco de muitos jogos de forças, de dissimulações, de apropriações artísticas que giram em torno desse eixo. Mas é ao nível do despertar brusco, da justiça e justeza de que fala Barthes, concretizados na fotografia do Jardim de Inverno, que se impõe, pela sua contaminação afectiva, uma das fundamentais problematizações de uma fenomenologia da consciência de imagem (e da fotografia).

d. Recuando até Sartre. Ou questões de imagem, afecto e magia

De tudo o que foi visto até agora, é deveras pertinente que, numa obra tão influente e citada no âmbito da teoria da fotografia como o foi e continuará a ser *A Câmara Clara*, existam vários laços que a unem a noções e problemas fenomenológicos, tal como é assumido pelo autor e tal como é passível de descortinar pelo modo de colocação das questões. Embora todos esses laços apareçam de uma forma que deixa entrever não apenas uma crítica à fenomenologia, mas também uma tentativa de, usando alguns dos instrumentos e noções fenomenológicos, prolongar uma descrição da fotografia no sentido da prevalência do afecto, do *punctum*, do tempo.

Interessa-nos agora aprofundar melhor a influência da obra de Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, na reflexão de Barthes, interesse que vai ao encontro de uma afirmação de Hubert Damisch. No texto “L’Intratable”, escrito em 1982 para um número especial da revista *Critique* dedicado a Roland Barthes, Damisch diz, entre muitas outras coisas, que duvida que tenhamos medido bem o alcance da dedicatória de *A Câmara Clara* (“*A L'Imaginaire* de Sartre”): “é possível, com efeito, que para lá daquilo que ele toma como impostura constitutiva da imagem, Sartre tenha entrevisto algo dessa forma de

fenomenologia selvagem, um pouco louca e «desarranjada», senão mesmo deslocada, de que *A Câmara Clara* dá o exemplo”⁶⁸.

De facto, é fácil passar ao lado da importância desta dedicatória. Primeiro, porque à primeira vista talvez não pareça muito importante fazer um estudo genealógico de *A Câmara Clara*, obra que, por si mesma, *parece* inaugurar um campo de pensamento sobre a fotografia e a imagem.⁶⁹ Segundo, porque o próprio Barthes não explicita o alcance e a profundidade da sua dívida em relação a Sartre, e não a explicita num duplo sentido: um mais literal, que tem a ver com a *não referência* a *L’Imaginaire* em determinadas passagens que ecoam exactamente a obra de Sartre; um outro menos literal, e que aprofunda o primeiro no sentido em que aquilo que Barthes parece encontrar e considerar fundamental em *L’Imaginaire* é exactamente uma dimensão que o próprio Sartre tem dificuldade em enquadrar na sua fenomenologia. No fundo, trata-se desse elemento *intratável* para o qual Damisch chama a atenção, e que aponta para uma fenomenologia deslocada, desarranjada. Não podemos aqui deixar de concordar com Damisch, não só porque também não nos parece que o assunto se resolva na pressuposição de uma intertextualidade inócua, mas também porque essa mesma pressuposição parece escamotear uma certa deslocação fenomenológica que percorre o texto de Barthes e que lhe inere como se de um êxtase fotográfico se tratasse. Partindo de *L’Imaginaire*, propomo-nos fazer um breve apanhado de aspectos que culminam naquilo que possa ser uma fenomenologia selvagem, segundo os termos de Damisch.

Comparando e distinguindo imagem e signo numa perspectiva que, nos seus traços gerais, reproduz a de Husserl, Sartre diz o seguinte: “Na imagem-retrato a questão é bastante mais complicada: Pierre, por um lado, pode estar a mil léguas do seu retrato (se se trata de um retrato histórico, o original estará talvez morto). É mesmo esse «objecto a mil léguas de nós» que visamos. Mas, por outro lado, todas essas qualidades físicas estão aí, diante de nós. O objecto é posto como ausente, mas a impressão é presente. Existe aí uma síntese irracional e dificilmente exprimível.”⁷⁰ Portanto, seguindo-se à descrição do retrato de Pierre e aos diversos momentos que tornam pensável a consciência de imagem em função da intencionalidade que visa o próprio

⁶⁸ Hubert DAMISCH, “L’Intratable”, in *La Dénivelée*, op. cit., p. 23

⁶⁹ Julgamos que esse pressuposto momento inaugural será tanto mais enriquecido quanto melhor for iluminado pelos diversos fios filosóficos e antropológicos que o tecem; descortinar alguns desses fios, voltando a entretecê-los segundo a nossa leitura, que é também guiada por conceitos e problemas filosóficos, é um dos principais objectivos da trama deste primeiro capítulo.

⁷⁰ Jean-Paul SARTRE, *L’Imaginaire. Psychologie Phénoménologique de l’Imagination*, Gallimard, Paris, 2010 [1940], p. 52.

Pierre, esta afirmação de Sartre não prolonga apenas as noções husserlianas, acaba também por acentuar o carácter fulcral deste visar, sem contudo se deter de um modo tão aturado – em comparação com Husserl – nos aspectos perceptivos levantados pela imagem física, bem como nos diversos conflitos implicados na consciência de imagem. E se, por um lado, isto pode parecer um empobrecimento da teoria husserliana, por outro lado, a dimensão de conflito entre os actos da consciência é como que complementada por uma maior atenção à expressão, aos domínios irracionais e mágicos levantados pelos diversos elementos da “família da imagem”: retrato, caricatura, imitação, desenho.

Referindo-se a uma espécie de emanção que une a imagem ao seu modelo, como se este se encarnasse na imagem, Sartre acaba por referir-se à atitude dos primitivos em relação às suas imagens, bem como à magia negra, como exemplos de uma relação irracional à imagem que, contudo, não terá desaparecido nos nossos dias e nas nossas sociedades: “a estrutura da imagem permaneceu, entre nós, irracional, e, aqui como em quase todo o lado, limitamo-nos a fazer construções racionais sobre bases pré-lógicas”⁷¹. Recordemos que, para Barthes, a fotografia também pressupõe este movimento de emanção:

O *Spectator* somos todos nós que consultamos nos jornais, nos livros, álbuns e arquivos, colecções de fotografias. E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o «espectáculo» e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto.⁷²

Jacques Derrida, interpretando esta passagem segundo os termos da assombração, do fantasma, termos que se aplicam quer às próprias fotografias, quer aos conceitos que delas se tentam acercar, acaba por enunciar algo de determinante em relação ao enorme – e talvez desde o princípio condenado a abeirar-se dos seus próprios limites – esforço conceptual implicado numa reflexão sobre a fotografia: “Fantasmas: o conceito do outro no mesmo, o *punctum* no *studium*, o completamente outro que em

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 54.

⁷² Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, pp. 23-25 [22-24].

mim vive. Este conceito de fotografia *fotografa* toda a oposição conceptual, nela descobrindo uma relação de assombração que talvez constitua toda a «lógica»⁷³. Derrida acentua a irredutibilidade conceptual do *punctum* (ao contrário do que acontece com o *studium*), estabelecendo-o num espaço intermédio entre a vida e a morte. Que a fotografia *fotografe* os conceitos é um sintoma necessário e consequente de uma reflexão que leve a fundo aquilo que está em causa no contacto com a realidade que é próprio de qualquer fotografia e que, necessariamente, exerce os seus efeitos por intermédio de uma irradiação que habita *intimamente* o pensamento conceptual (para Derrida, que leu *intimamente* Barthes, trata-se de efeitos metonímicos, exactamente porque há neles uma espécie de contiguidade indomesticável entre o *punctum* e a ordem dos conceitos).

Esta ideia da fotografia como algo que implica uma ordem espectral já fora de alguma forma enunciada por Balzac em meados do século XIX, segundo Nadar relata no texto autobiográfico *Quand j'étais photographe*. Para Nadar, as reacções irracionais e a lenta assimilação e compreensão da fotografia não implicaram apenas uma espécie de ignorância, dado que até pessoas bem cultivadas acabaram por sucumbir à inefabilidade do fenómeno fotográfico. Talvez este sucumbir fosse, pensamos nós, um sintoma do seu fascínio. Balzac, que ainda viveu cerca de onze anos após a invenção da daguerreotipia, anos de disseminação intensa da nova técnica, experimentou o espanto e a magia que se lhe associava, bem como as suas consequências individuais e sociais.⁷⁴ Nadar relata que Balzac, com quem frequentemente se encontrava, estava realmente obcecado pela ideia de que, sendo todos os corpos físicos constituídos por camadas e imagens espectrais, a daguerreotipia, de cada vez que incidia sobre um corpo, retirava-lhe uma dessas camadas, uma dessas imagens.⁷⁵ Este relato não passou despercebido a

⁷³ Jacques DERRIDA, "Les Morts de Roland Barthes", in *Poétique*, nº 47, Seuil, Paris, 1981, p. 274.

⁷⁴ Sobre a noção de espanto e sua inclusão num estudo sobre a complexidade histórica e conceptual dos primórdios da fotografia e seus reflexos contemporâneos, cf. Pedro Miguel FRADE, *Figuras do Espanto*, Asa, Porto, 1992. Voltaremos a esta obra nos próximos capítulos.

⁷⁵ NADAR, *Quand j'étais photographe*, Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1979, pp. 1-8. Margarida MEDEIROS, em *Fotografia e Verdade. Uma História de Fantasmas*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2010, desenvolve, de forma histórica e conceptualmente sustentada, um trabalho de uma enorme fertilidade para a compreensão da relação profunda que a fotografia desde sempre manteve com uma dimensão de espectralidade, de fantasmagoria, numa intersecção entre o nível dos discursos sobre fotografia e o nível das práticas associadas ao automatismo e revelação das verdades escondidas, ao espiritismo, à espectralidade, à imaterialidade da matéria e outras regiões intermédias. O facto de este carácter fantasmagórico da fotografia continuar operante ainda hoje, se bem que, na generalidade, com contornos menos esotéricos, será também um dos aspectos que desenvolveremos no **Capítulo III**, a propósito da semelhança e dos seus espaços intermédios, dos seus movimentos de ligação e passagem, das suas apropriações artísticas.

Walter Benjamin, que contudo vai mais longe do que Nadar. Não se ficando apenas pela questão das obsessões e dos testemunhos orais (que naturalmente apenas Nadar poderia atestar), identifica também passagens na obra *Le Cousin Pons*, de Balzac, onde é estabelecida a articulação entre a teoria da emanação e a daguerreotipia.⁷⁶ Além disso, interpreta a teoria balzaquiana a partir da teoria dos “ídolos” ou “imagens” (*eidola*) de Demócrito⁷⁷ – sem contudo explicar essa interpretação (como é próprio da maioria das entradas de *O Livro das Passagens*, onde as ideias como que ficam a pairar na atmosfera, numa espécie de spectralidade que é também a condição de renovadas ligações, articulações, analogias, afinidades) –, teoria segundo a qual a visão não se processa por intermédio de uma imagem visual que surja directamente na pupila, mas por um eflúvio, uma espécie de imagem que é emanada constantemente pelos objectos de visão e que atravessa o ar. Esta teoria também viria a ser adoptada por Epicuro. Ora, uma das citações de Balzac destacadas por Benjamin toca numa analogia entre os corpos e as ideias, analogia que assenta no facto de que, tal como o daguerreótipo consegue captar os *espectros* dos corpos, também certas criaturas dotadas de capacidades raras conseguem apreender as formas e os vestígios das ideias que vivem *espectralmente* na atmosfera do mundo espiritual:

“«Assim, tal como os corpos se projectam realmente na atmosfera, nela subsistindo esse espectro captado pelo daguerreótipo, o qual, fixando-o, o subtrai à passagem; do mesmo modo, as ideias ... imprimem-se naquilo que deve ser denominado a atmosfera do mundo espiritual ..., aí vivem *espectralmente* (pois é necessário forjar palavras para exprimir os fenómenos inominados), e portanto certas criaturas dotadas de faculdades raras podem perfeitamente descobrir essas formas ou esses vestígios de ideias»”⁷⁸.

Podemos desde já adiantar que este entendimento da fotografia e da apreensão das ideias é como que uma porta de entrada para o fundo da concepção histórica inerente ao *Livro das Passagens* (pela descoberta das formas e dos vestígios que dão

⁷⁶ Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, [Y 8 a, 1], pp. 840-841.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, [Y 2 a, 1], pp. 827-828.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, [Y 8 a, 1], pp. 840-841: “Ainsi, de même que les corps se projettent réellement dans l’atmosphère en y laissant subsister ce spectre saisi par le daguerréotype qui l’arrête au passage; de même, les idées ... s’impriment dans ce qu’il faut nommer l’atmosphère du monde spirituel ..., y vivent spectralement (car il est nécessaire de forger des mots pour exprimer des phénomènes innommés), et dès lors certaines créatures douées de facultés rares peuvent parfaitement apercevoir ces formes ou ces traces d’idées”.

conta de uma origem não causal dos fenómenos históricos), estabelecendo também uma das muitas afinidades possíveis entre fotografia, história e pensamento. Abstemo-nos de desenvolver agora esse fundo e estas afinidades, pois eles serão explorados nos **Capítulos II e III**. De qualquer forma, parece-nos claro que muitas das leituras e muitos dos conceitos propostos por Roland Barthes em *A Câmara Clara* já se encontram enunciados, de forma mais ou menos dispersa, nos escritos de Walter Benjamin, embora por vezes em estado bruto, numa espécie de concentração máxima de energia, ou talvez como fragmentos de pensamento – citações, pequenas reflexões, frases quase tão incisivas como um *punctum* – resgatados como pérolas do fundo do mar, para recuperarmos a bela imagem que Hannah Arendt utilizou para caracterizar o “pensamento poético” de Benjamin.⁷⁹ Contudo, e tal como o nosso percurso neste primeiro capítulo tem mostrado, Roland Barthes, situando-se num ponto de vista fenomenológico, acaba também por enraizar o discurso sobre fotografia em perspectivas filosóficas e antropológicas que deslocam os problemas e as questões, exigindo novas respostas.

Voltemos a Sartre. Num sub-capítulo intitulado “L’affectivité”, Sartre desenvolve a importância da afectividade e do desejo na consciência de imagem, algo que, como vimos, ganha contornos decisivos na relação de Barthes com a fotografia do

⁷⁹ Cf. Hannah ARENDT, *Walter Benjamin: 1892-1940*, “Introduction”, in *Illuminations*, trad. Harry Zohn, ed. e intr. Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 2007 [1968], sobretudo pp. 14 e 38-51. Citamos a última passagem desse texto introdutório: “O que guia este pensamento é a convicção de que, apesar de a vida estar sujeita à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, de que, nas profundezas do mar, onde se afunda e é dissolvido aquilo que outrora estivera vivo, algumas coisas «sofrem uma transformação [*sea-change*]» e sobrevivem sob novas formas e aspectos que permanecem imunes aos elementos, como se esperassem apenas pelo caçador de pérolas [*pearl diver*] que um dia descera até elas e trá-las-á para o mundo da vida como «fragmentos de pensamento», como algo de «rico e estranho», e até talvez como *Urphänomene* eternos”. Hannah Arendt não deixa de considerar Goethe como a principal influência do pensamento de Benjamin, nomeadamente através da “visão do mundo [*world view*]” que pressupõe a existência factual do *Urphänomen*, de um fenómeno originário segundo o qual existe algo de concreto a ser descoberto no mundo das aparências, pelo que o “«significado» (*Bedeutung*, a mais goethiana das palavras, aparece recorrentemente nos escritos de Benjamin) e a aparência, a palavra e a coisa, a ideia e a experiência, coincidiriam” (*idem, ibidem*, p. 12). Daí, por parte de Benjamin, toda a atenção aos pormenores, às miniaturas e aos fragmentos. Poderíamos ser tentados a estabelecer uma aproximação entre esta atenção aos fenómenos e os principais traços da fenomenologia – desde logo estabelecidos por Husserl. Contudo, no escopo da nossa dissertação – que se centra sobretudo nos problemas levantados pela fotografia e não tanto nas discussões conceptuais relativas à história do pensamento filosófico – são mais importantes as diferenças e o que elas trazem de positivo do que qualquer tentativa de sistematização de duas linhagens de pensamento que, embora partilhem alguns pressupostos e conceitos, se afastam radicalmente em termos de visão de mundo, exactamente porque esta visão de mundo não é apenas da ordem dos conceitos, mas, mais profundamente, instaura uma relação com a vida e uma ideia daquilo que é o ser humano – a consequência de qualquer actividade filosófica e do movimento dos seus conceitos. O percurso da nossa dissertação mostrará, embora de forma indirecta, pois esta não é uma questão de fundo, as articulações e distinções possíveis entre as reflexões de carácter fenomenológico de que nos socorremos e os pressupostos do pensamento benjaminiano.

Jardim de Inverno, portanto, no próprio fundo afectivo em que *A Câmara Clara* se desenvolve. Podemos talvez dizer que Barthes radicaliza um aspecto que Sartre parece ainda recobrir por uma estrutura rígida e globalizante de compreensão da imagem. “A estrutura de uma consciência afectiva de desejo é já a de uma consciência imaginante, pois, como na imagem, uma síntese presente funciona como substituto de uma síntese representativa ausente.”⁸⁰ Esta interpenetração entre afectividade e imagem absorve a sua força da dinâmica presença-ausência, sendo mesmo colocada por Sartre como a fonte de compreensão da imagem na sua estrutura profunda.⁸¹ Que o afecto seja ainda reconduzível a uma síntese, isto é, que seja ainda reconduzível a uma operação da consciência, é um dos traços que mostram como Sartre, embora pisando terrenos que Husserl não pisou, acaba por, recorrentemente, voltar a princípios estabelecidos e que, apesar de todos os desvios, funcionam como bóias de salvação da consciência. Contudo, e apesar de toda a força de subjugação das sínteses, há qualquer coisa de indomesticável nas descrições que ele realiza.

Chamamos também a atenção para a análise muito fina e penetrante desenvolvida a propósito de uma imitação, realizada por uma mulher, de Maurice Chevalier, um actor e cantor francês, imitação à qual Sartre terá assistido.⁸² Sartre começa por demarcar a imitação de uma pura semelhança por comparação, acabando por colocá-la no registo da contiguidade, da expressão e, literalmente, da possessão. Refere que, pela primeira vez nas suas análises da consciência imaginante, depara-se com uma indeterminação intrínseca, pois o corpo da imitadora é inicialmente percebido como uma massa indecisa. Contudo, esta indeterminação é apenas, para Sartre, uma

⁸⁰ Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, op. cit., p. 142.

⁸¹ Cf. *idem*, *ibidem*, pp. 144-145. Maria Manuela SARAIVA, em *A Imaginação segundo Husserl*, op. cit., pp. 266-267, diz-nos algo que vai ao encontro das nossas questões: “A propósito da noção de presentificação, parece-nos que Sartre faz um trabalho de grande utilidade ao pôr em evidência a sua conexão com a *afectividade*. A imaginação é animada de dentro pela afectividade. É o desejo daquilo que está ausente que faz surgir à consciência, sob forma mágica, o objecto ausente e desejado. Husserl não fala de relação «mágica»; este termo é característico de Sartre. Mas esta interpretação não nos parece muito afastada de certas análises husserlianas referentes à quase-presença de presentificação imaginante. Sem empregar a palavra «mágico», Husserl é extremamente sensível ao carácter ilusório, enganador, um pouco misterioso e difícil de definir da intuição imaginante. É «como se» (*als ob, quasi, gleichsam*) o objecto lá estivesse, embora não esteja. Desta maneira de se exprimir até ao emprego da fórmula «presença mágica» a distância não é muito grande. E esta expressão sublinha bastante bem, em nossa opinião, os dois caracteres de que acima falámos, a saber, que a imaginação é ao mesmo tempo um fracasso e um êxito.” Esta passagem toca de facto num aspecto fundamental para uma compreensão da linha fenomenológica que une Husserl, Sartre e Barthes, a qual temos procurado ler a partir de uma espécie de consumação, na imagem fotográfica, de temas fortes da fenomenologia, quer eles vão ao encontro do carácter de presentificação que inere à consciência de imagem, quer o ultrapassem no sentido da evidência, da presença mágica e do afecto.

⁸² Cf. Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, op. cit., pp. 56-64.

qualidade vaga, que não explicita as determinações positivas da imitação. Daí que os termos essenciais na compreensão da imitação se tornem também – *também* porque a indeterminação é até certo ponto uma condição indispensável⁸³ – a natureza expressiva, a afectividade que se sobrepõe aos conteúdos perceptivos (fenomenologicamente, o despertar da reacção afectiva incorpora-se na síntese intencional). Não perdendo a sua individualidade, o rosto e o corpo da imitadora deixam aparecer a natureza expressiva de Maurice Chevalier. Trata-se de um estado híbrido, nem percepção nem imagem. “Esses estados sem equilíbrio e momentâneos são evidentemente, para o espectador, aquilo que há de mais apazível na imitação. Com efeito, a relação entre o objecto e a matéria é aqui uma relação de possessão. Maurice Chevalier, ausente, escolhe manifestar-se no corpo de uma mulher.”⁸⁴

Portanto, além de todos os traços da imagem que são pensados por Sartre à luz da fenomenologia husserliana, embora com determinadas especificidades que nos obrigam a ser cautelosos quanto a aproximações excessivas, existe em *L’Imaginaire* todo um registo que põe à prova a própria capacidade da fenomenologia para dar conta das questões da imagem.⁸⁵ Isto é, a atenção aos fenómenos que Sartre não consegue senão descrever mediante noções como as de magia, de afecto, de possessão, do “estar capturado pela imagem”, tudo isto trabalha por dentro do sistema fenomenológico como uma espécie de corpo inquieto que não encontra apaziguamento. E, porventura, terá sido a descrição desses fenómenos que chamou a atenção de Barthes aquando da sua reflexão sobre a fotografia. Chamamos a atenção para o capítulo 47 de *A Câmara Clara*, de que já citamos uma parte anteriormente.

⁸³ Apontamos desde já a riqueza desta noção de indeterminação. Ao longo da nossa dissertação, e se bem que não regressaremos directamente a Sartre e procuraremos progressivamente ir além das análises fenomenológicas desenvolvidas neste primeiro capítulo, ensaiaremos diversas observações a propósito de figuras de pensamento que de algum modo podem ser articuladas com esta indeterminação, seja o caso do anónimo, do fundo de indeterminação ou do fundo mimético, simultaneamente condições de possibilidade da experiência fotográfica e limiares que tornam pensável a ideia de fotografia no seu núcleo vital.

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 64.

⁸⁵ É inegável que, já desde a descrição das teorias clássicas da imagem em *L’Imagination*, Sartre segue a teoria de Husserl, embora se aproprie dela de forma particular. Isso é desde logo visível no primeiro capítulo de *L’Imaginaire*, onde Sartre formula as quatro características fundamentais da imagem: I. A imagem é uma consciência; II. O fenómeno de quasi-observação; III. A consciência imaginante põe o seu objecto como um nada; IV. A espontaneidade. Cf. *idem, ibidem*, pp. 15-39. Contudo, existe da parte do filósofo francês um maior radicalismo, por vezes demasiado rígido, entre percepção e imaginação, que nem sempre faz jus ao carácter aberto das análises de Husserl, mas que, por outro lado, presta uma maior atenção à “família das imagens” nas suas diferenças.

A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objecto. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo. É aqui que reside a loucura, porque, até este dia, nenhuma representação podia garantir-me o passado da coisa, a não ser através de circuitos. Mas, com a Fotografia, a minha certeza é imediata: ninguém no mundo me pode desmentir. A fotografia torna-se então para mim um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo. De certo modo, uma alucinação moderada, modesta, *partilhada* (por um lado, «não está lá», por outro, «isso existiu realmente»). Imagem louca, *tocada* pelo real.⁸⁶

Desta passagem transparece um tom muito próprio de *A Câmara Clara*, o tom de um texto que se situa, que se quer situar numa linha de fronteira entre um suposto discurso racional e irracional (o que quer que valha esta separação), entre um discurso pessoal, a *Mathesis singularis*⁸⁷, e a abertura a uma compreensão dos traços gerais da fotografia. A estranheza, a alucinação e a loucura da fotografia também fazem parte de um diálogo com a fenomenologia e os pressupostos da consciência de imagem. Para Barthes, a “presença mágica” deixa de ser pensável como uma ilusão e passa a fazer parte da própria possibilidade de compreensão da fotografia. O tema-imagem, para recuperarmos uma noção de “Fantasia e consciência de imagem”, já não é apenas visado pela consciência segundo uma relação de semelhança imanente entre representação e representado. É o contacto, o *tocar* da realidade, que introduz uma perturbação. E dessa perturbação nascem inevitavelmente questões temporais. O problema – que leva ao limite os pressupostos husserlianos – é que, do ponto de vista da fotografia, o tema-imagem perde o seu sentido, é quebrado, não por um conflito ao nível da consciência, mas pela realidade que se antecipou – e aqui também entra em jogo a evidência do tempo, o “isto foi” – à consciência. Este movimento gera, como iremos perceber ao longo do nosso percurso, qualquer coisa de incontável, que se propaga quer ao nível de qualquer relação singular que tenhamos com uma fotografia, quer ao nível dos discursos, das noções e dos conceitos que utilizamos para pensá-la. Uma das principais fontes de complexidade do “objecto fotográfico” prende-se exactamente com esse momento de *toque* que é, simultaneamente, um momento de *combustão* e *irradiação*.

Daí também, muito provavelmente, o fascínio dos primórdios da fotografia e a tendência mostrada pelo gesto de Hubert Damisch ao voltar à primeira fotografia, um

⁸⁶ Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, op. cit., pp. 158-159 [177].

⁸⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 23 [21].

“gesto de origem”, centelha irrepetível mas inextinguível, por mais que, todos os dias, os gestos fotográficos se multipliquem por milhões. A fotografia exige, como tão bem o percebeu desde logo Benjamin, uma outra História.⁸⁸

⁸⁸ Sobre esta questão que aqui se levanta e que ficará a pairar ao longo da nossa dissertação, cf. *infra* **Capítulo III. 5. b. Uma história de olhares pairantes.**

3. Evidência fotográfica

a. De *Evidence* à evidência

Numa tensão entre a descrição de traços ontológicos da fotografia e o trabalho concreto com as imagens num âmbito artístico, discutiremos agora a questão da evidência fotográfica, tomando-se como mote o trabalho fotográfico *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel. As perspectivas de Roland Barthes e John Tagg relativamente a esta questão serão ponderadas mediante uma aproximação ao *Tratado da Evidência*, de Fernando Gil, procurando-se assim abrir o espaço de pensamento da evidência fotográfica, do seu solo natal e da sua complexa fertilidade.

Evidence foi publicado em 1977 e mostra cinquenta e nove fotografias a preto e branco, uma por página, sem textos explicativos nem legendas a acompanhar de perto as imagens (ver **Figuras 6 e 7**). *Evidence* resulta de um trabalho que Larry Sultan e Mike Mandel desenvolveram ao longo de três anos, durante os quais consultaram milhares de fotografias de arquivos de instituições norte-americanas: laboratórios de investigação científica, departamentos militares, polícia, bombeiros, hospitais, institutos aeronáuticos e agrícolas, entre outros. A escolha e a montagem realizadas constituem, antes de mais, um exercício de recontextualização, um movimento que não só separa as fotografias da função para a qual foram criadas, afastando-as dos usos institucionais e documentais para que serviram, mas também visa colocá-las num contexto artístico, ou pelo menos num contexto de discussão de questões relativas à arte, à fotografia, às noções de documento e prova, abrindo-as a muitas e distintas camadas de leitura.

Este movimento situa-nos, salvo todas as diferenças específicas, num terreno próximo do de Duchamp ou dos dadaístas, pela compreensão dos efeitos da recontextualização dos objectos, das imagens, das fotografias, gesto que levanta toda uma série de questões visuais e conceptuais. Estranhamente – e isto desde logo desconcertou aqueles que, em plena década de 70, se confrontaram com este trabalho –, estas fotografias banais que serviam como veículos de informação, que tendiam para a

nitidez e a objectividade do ponto de vista formal, apareciam agora ambíguas, lacónicas, perturbadoras, quase ameaçadoras. Talvez ainda com mais estranheza, assemelhavam-se a fotografias realizadas por fotógrafos da cena artística sua contemporânea, também ela cada vez mais permeável à riqueza da banalidade ou à ambiguidade do quotidiano (veja-se, entre tantos exemplos possíveis, os *Polaroids* de James Welling, de pendor mais intimista, ou as fotografias de Lewis Baltz, de cariz topográfico: ver **Figuras 8 e 9**). Talvez, no fundo, se possa falar da sua inserção num processo de subversão de categorias rígidas relativamente à fotografia artística e à própria arte em geral, processo que beliscava, entre outras, as noções de autoria ou de objecto artístico.

Evidence dá-nos também a pensar outros aspectos, porventura triviais, mas cuja fertilidade não deve ser negligenciada. Trata-se de gestos simples, mas prenhos de consequências, relativos à singularidade das imagens (aspecto que, com múltiplas implicações, é constitutivo de toda e qualquer fotografia), à sua mudez e ao modo como a montagem e as novas configurações fazem surgir aspectos latentes das fotografias. Já ao nível da sua singularidade, uma fotografia – por exemplo, a mão direita de alguém, com uma luva, segurando uma corda (ver **Figura 10**) – dificilmente parece inequívoca, dificilmente, por si mesma, consegue mostrar-se numa transparência absoluta de significado, se por significado entendermos um sentido que se situa algures entre o reconhecimento dos objectos retratados e a compreensão da sua função na imagem. Isto pode ser relacionado, por exemplo, com a mudez enunciada por Roland Barthes em *A Câmara Clara* ou com a necessidade da legenda enunciada desde logo por Walter Benjamin em “Pequena História da Fotografia”. Embora apontem para aspectos diferentes, estas duas referências visam o carácter opaco, denso, da fotografia, algo que simultaneamente marca o seu silêncio e a sua força. Uma das caracterizações do *punctum* barthesiano relaciona-se com a sua impossibilidade de redução a um código (redução que é própria do *studium*) e, conseqüentemente, com a impossibilidade de dar um nome: “Aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me. A incapacidade de dar um nome é um sintoma característico da perturbação”⁸⁹. Veremos adiante como a esta impossibilidade de dar um nome acresce a mudez, a paragem da interpretação que é própria do “isto foi” enquanto evidência. Quanto a Walter Benjamin, a questão da legenda surge num contexto em que está em causa uma espécie de irradiação perceptiva, social e política da técnica fotográfica, o contexto da relação entre

⁸⁹ Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, 2001, p. 78.

as implicações contidas na autenticidade da fotografia e uma certa necessidade de contrariar o efeito de choque a que aquela pode conduzir: “A câmara torna-se cada vez mais pequena, cada vez mais pronta a fixar imagens fugidias e secretas cujo choque faz parar no observador os mecanismos associativos. É aí que deve entrar a legenda escrita, que inclui a fotografia no âmbito da literarização de todas as condições de vida, e sem a qual toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso”⁹⁰. Mas também encontramos o tema do nome, na sua relação com a fotografia, em vários momentos de “Pequena História da Fotografia”. Podemos até dizer que esse tema, sendo transversal ao pensamento de Benjamin, é mais fundamental do que o da legenda: a literarização pela fotografia, à qual a legenda responderia como consequência mais imediata, como reacção ao efeito de choque, serve apenas uma das leituras que Benjamin faz da fotografia, serve apenas as suas próprias hesitações quanto ao rumo que a fotografia estaria a tomar em plena década de 30 do século XX.⁹¹

Regressemos a *Evidence*. Perante a ruptura operada pela descontextualização, a nossa reacção pode ir desde a paralisia ao esforço de uma renovada atenção, num “limbo impreciso” que, frequentemente, parece exigir ao observador mais do que aquilo que este consegue dar.

Ora, colocadas lado-a-lado, duas fotografias sem aparente relação tornam ainda mais problemática – e também por isso fértil, pelo menos do ponto de vista artístico – a questão do significado, não apenas de cada uma em particular, mas de ambas (ver **Figura 11**). Portanto, não só uma fotografia frequentemente desafia uma leitura literal, bem como a tensão entre os diversos elementos que a constituem, ou que a põem em relação com outras fotografias, dão conta de um processo que trabalha por dentro todas as construções de conjunto: séries, montagens, álbuns ou atlas de imagens. Como referem Martin Parr e Gerry Badge em *The Photobook: a History*, referindo-se ao livro

⁹⁰ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 261 [GS, II. 1, 385].

⁹¹ Veremos, no desenvolvimento da nossa dissertação, diferentes figuras do nome e da ausência de nome na relação com a fotografia, figuras que variam entre questões de linguagem e de nomeação (no sentido bíblico que Benjamin adopta a seu modo), de conhecimento e de acesso à realidade, de forças e de gestos criativos que se aproveitam, por sua vez, da indeterminação do “limbo impreciso”. Basta dizer que – como veremos em mais pormenor no **Capítulo II** – as fotografias de August Sander mergulhavam num (e emergiam de um) anonimato. Mas com *Evidence* não somos desde logo colocados numa certa forma de anonimato? Não parece toda e qualquer fotografia possuída de uma força anónima, mesmo quando reconhecemos perfeitamente aquilo ou aqueles que nela aparecem?

Evidence: “59 imagens misturadas, ou melhor, habilmente seleccionadas e postas em sequência, podem formar um enigma visual, um mistério incalculável”⁹².

Recontextualização e consequente anulação de valor documental⁹³, jogo de estranheza, renovada atenção à própria fotografia e aos seus elementos, criação de analogias, reconfiguração num todo. Dir-se-ia porventura estarmos perante o método morfológico de Goethe, numa tensão entre o uno e o múltiplo, numa dupla atenção à singularidade dos fenómenos e àquilo que resulta da visão de conjunto.⁹⁴

Um último aspecto a focar relativamente a este trabalho, o qual nos permite encetar toda uma série de novas considerações, diz respeito ao título. Porquê *Evidence*? Antes de mais, é clara a relação entre a noção de *prova* e o contexto de onde as fotografias foram retiradas. Contudo, a descontextualização provoca um curto-circuito nesta relação, mostrando desde logo que ela está profundamente enraizada em factores institucionais e discursivos. *Evidence* é portanto percorrido por uma subtil ironia, por uma provocação. É um jogo com as provas fotográficas, uma tentativa de as abalar onde elas parecem mais fortes; mas ao mesmo tempo este jogo não é completamente disruptivo, pois as fotografias persistem e mantêm-se em si mesmas iguais, com as mesmas formas, parecendo também conservar uma atmosfera muito própria. Por outras palavras, há qualquer coisa que cria resistência à eficácia do curto-circuito a que nos referimos. As questões permanecem: as fotografias podem já não ser um veículo de informação, mas perderão a sua força documental? O que é que uma fotografia prova? E, não provando nada, não tendo um valor epistemológico explícito, poderemos ainda recuperar um sentido da noção de evidência que não se esgote na dimensão de prova que subjaz a *Evidence*? E como compreender que, em última instância, a “evidência dispensa a prova”⁹⁵? As últimas duas questões visam já romper o quadro conceptual inerente a *Evidence*, procurando um outro sentido da noção de *evidência* (dimensão que Sultan e Mandel naturalmente não têm em conta), a qual, como veremos, faz parte da tradição filosófica, com particular incidência para a fenomenologia. Estas são questões complexas, cujas respostas extravasam em muito o âmbito do trabalho de Sultan e

⁹² Martin PARR e Gerry BADGE, *The Photobook: a History – vol. 2*, Phaidon Press, Londres / Nova Iorque, 2006, p. 220.

⁹³ Esta anulação de valor documental refere-se sobretudo à dimensão de prova e às alterações que a recontextualização provoca na função da imagem. Saber se o valor documental desaparece por completo, sem deixar vestígios, saber se a fotografia não terá sempre algo de “documental”, já estas questões exigem uma análise mais demorada, que encetaremos sobretudo no **Capítulo II** da nossa dissertação.

⁹⁴ Também desenvolveremos estes temas morfológicos no **Capítulo II**.

⁹⁵ Fernando GIL, *Tratado da Evidência*, *op. cit.*, p. 11.

Mandel. No entanto, este trabalho toca num ponto sensível relativamente à compreensão do que seja a fotografia. Convém, dentro do possível, mergulharmos nestes problemas, não procurando a sua solução, mas hipóteses de esclarecimento das especificidades fotográficas.

Há também, por detrás desta complexidade, uma questão de diferenças linguísticas, já que em língua inglesa a palavra *evidence* tem uma carga muito mais positivista do que aquela que tem, por exemplo, em língua portuguesa. Significa isto que *evidence* cola-se mais facilmente à dimensão de prova, de testemunho, de adequação à verdade. Diz sobretudo respeito aos contextos do direito, das actividades forenses, da ciência, da medicina. Embora estas diferenças possam parecer insignificantes, elas trazem consigo toda uma construção – fundamentos, passagens, limites – do mundo e do pensamento, que nos coloca, para o que aqui nos interessa, perante uma profunda questão conceptual.

À primeira vista, aquilo que vimos até agora a propósito do trabalho *Evidence* parece ir ao encontro da tese que John Tagg desenvolve no livro *The Burden of Representation*, e que conhecerá desenvolvimentos em textos futuros:

Que uma fotografia possa ser considerada uma *prova* [*evidence*] resulta, não de um facto natural ou existencial, mas de um processo social, semiótico, embora isto não pressuponha a existência de um valor de prova [*evidence*] embebido na impressão, num aparelho abstracto, ou numa estratégia de significação particular. Será um argumento central deste livro que, aquilo a que Barthes chama “força de evidência” [“*evidential force*”], é um resultado histórico complexo e é exercido pelas fotografias somente dentro de certas práticas institucionais e dentro de relações históricas particulares, cuja investigação levar-nos-á para longe de qualquer contexto estético ou fenomenológico.⁹⁶

John Tagg propõe uma espécie de genealogia de algumas práticas fotográficas de finais do século XIX, inícios do século XX, projecto que, de acordo com os seus pressupostos, passa ao lado de problemas de cariz ontológico, estético ou fenomenológico. Desta demarcação disciplinar despontam três aspectos que se interrelacionam: 1) Um primeiro relativo à óbvia e forte presença dos trabalhos de Michel Foucault nas teses de Tagg, mediante a articulação entre conhecimento, discurso

⁹⁶ John TAGG, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, Londres, 1988, p. 4.

e poder. 2) Um segundo que vai ao encontro das considerações que tecemos a propósito das diferenças linguísticas respeitantes à noção de evidência, diferenças que permitem a John Tagg, não apenas rejeitar uma investigação de carácter estético ou fenomenológico, mas ainda – e de modo mais gravoso – anular a “força de evidência” barthesiana, expressão que, apesar de todas as questões que levanta, como vimos anteriormente e continuaremos a ver, está profundamente enraizada quer na tradição fenomenológica, quer em qualquer reflexão de cariz mais antropológico que leve a fundo a pregnância da relação que o homem mantém com o mundo e a realidade. Portanto, não se trata apenas da rejeição de um determinado ponto de vista teórico, trata-se efectivamente de uma incapacidade de pesar dois sentidos da evidência que se complementam.⁹⁷ 3) Um terceiro relativo a um estreitamento daquilo a que se pode chamar de *experiência fotográfica*, na medida em que, por exemplo, qualquer hipótese de consideração de experiências estéticas é desde logo absorvida (ou talvez esquecida) pela discriminação das práticas institucionais e pelas ligações históricas particulares, quando na verdade esse tipo de experiência deveria ser tomada em toda a sua amplitude, no seu carácter criativo, e até mesmo corrosivo, por relação com uma dada ordem instituída. Portanto, por mais pertinente e profícua que seja esta posição, por mais que ela mostre os regimes de funcionamento e de circulação de certos usos fotográficos, não nos é possível segui-la em toda a linha, pois parece-nos que, se ela corrobora alguns dos

⁹⁷ Mesmo Susan Sontag, que escreveu sobre fotografia com muita acuidade e sentido de abertura, de tal forma que os seus textos há muito se tornaram incontornáveis, não escapa a esta delimitação da evidência. Quando diz que “as fotografias provam [*furnish evidence*]”, pois “algo que ouvimos, mas do qual duvidamos, parece provado quando nos é mostrada uma sua fotografia” (Susan SONTAG, *On Photography*, Penguin Books, London, 1979 [1977], p. 5), está sobretudo a colocar-se do ponto de vista conceptual, linguístico e cultural de Larry Sultan, Mike Mandel e John Tagg. Naturalmente, esta ideia de “veracidade” da fotografia implica também, quando se trata de atender aos domínios da arte, que a fotografia seja pensada como uma transformação da realidade, o que mostra que ela não escapa, tal como acontece com a pintura ou a escrita, “ao sombrio comércio [*shady commerce*] entre arte e verdade” (*idem, ibidem*, p. 6). Daí que, para Sontag, a fotografia-como-arte (e, acrescentamos nós, a necessidade de defendê-la teoricamente, como se fosse necessário um credo libertador que redimisse a superficialidade e ingenuidade dos outros usos fotográficos) possa ser vista como uma reacção contra os usos sociais facultados pela industrialização e massificação da fotografia. Ora, a questão a endereçar, que não é colocada explicitamente por Sontag (embora ela refira constantemente aquilo que na fotografia resiste aos termos comuns para dizer o que é arte), torna-se então a de pensar a fotografia na sua relação privilegiada com a realidade, sem que esta relação sucumba de imediato ao domínio da prova e da verdade. Como veremos, a complexa dimensão da evidência (já não no sentido anglo-saxónico restrito que temos enunciado) e da sua ambiguidade epistemológica pode ser uma chave para escapar a esta aporia e, simultaneamente, repensar a fotografia-como-arte, não tanto como uma reacção contra a imposição da prova, não tanto como uma forma de escapar a uma qualquer suposta ingenuidade, mas como uma abertura de interpretações e sentidos, um jogo mimético, um campo de ambiguidades que está desde logo inscrito na própria ordem da evidência, enquanto conceito filosófico – que está aquém da prova e da verdade.

aspectos que temos analisado a partir de *Evidence*, não nos permite, contudo, perceber todos os dados da questão.

O que está aqui em causa não é apenas uma discussão sobre os diferentes sentidos da palavra evidência. É também a compreensão, por intermédio da aferição de dois conceitos de evidência, de uma outra face da evidência fotográfica, não subsumível ou desmontável – sociológica, histórica ou genealógicamente – pela dimensão de prova ou testemunho. A evidência que iremos desenvolver (que é inerente à “força de evidência” de Roland Barthes) é um conceito capaz de circunscrever a persistência fotográfica, dá conta daquilo que alimenta as suas muitas vidas possíveis, é um sintoma da sua força e da sua fragilidade. E, neste sentido, a descontextualização e o acto de apropriação que regem o trabalho de Larry Sultan e Mike Mandel devem também ser lidos em função desta persistência fotográfica, pois é ela que, por sua vez, e para lá de todos os aspectos conceptuais e desconstrutivos (sobretudo os que têm que ver com o esvaziamento da dimensão de prova e de verdade), dá vida e força a esse trabalho. As reconfigurações de fotografias são também um jogo com a sua evidência – num sentido que procuraremos circunscrever.

Recuperem-se as palavras de Jean-Claude Lemagny, antigo director do departamento de estampas e fotografia da Biblioteca Nacional de França e um profundo conhecedor e divulgador da fotografia contemporânea:

A fotografia pode ser um instrumento e uma manifestação. Mas é o momento de regressar à arte. Através daquilo que fazem os artistas, as coisas e os seres fotografados deixam de ser constatações colocadas à nossa disposição para se tornarem aberturas em direcção a um mistério. Não um mistério negativo, como aquele que cabe ao sábio dissipar, mas um mistério fundador e primeiro onde essas imagens encontram a fonte da sua presença. Assim, esse prosaísmo próprio das fotografias não é submissão aberta à utilidade, mas origem. De tal modo é verdadeiro que o mais próximo é o mais misterioso, e que nada é mais surpreendente do que a evidência.⁹⁸

Torna-se claro que aqui não é necessário falar de prova, de testemunho, de verdade jurídica ou médica. Talvez esta não fosse a melhor epígrafe para *Evidence*, mas é sem dúvida um outro lado das questões levantadas por este trabalho, capaz de dar

⁹⁸ Jean-Claude LEMAGNY, *La Matière, l'ombre, la fiction: photographie contemporaine*, Nathan / Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1994, p. 30.

conta da amplitude do seu enigma, do seu mistério. Além do mais, do excerto de Jean-Claude Lemagny deve também ser retida a nota de que a evidência pode e deve ser integrada na compreensão da arte fotográfica. Ao longo da nossa dissertação, desenvolveremos algumas hipóteses de compreensão da evidência ao nível da arte fotográfica ou das utilizações artísticas da fotografia. Mas é uma tese central deste capítulo que, apesar de todos os desvios, ambiguidades e graus, a evidência é um elemento constitutivo da fotografia e da sua força.

Para já, e de um modo conciso, propomo-nos então desenvolver esse outro lado da evidência, o qual não se esgota nem na tese de John Tagg, nem num determinado aspecto conceptual do trabalho de Larry Sultan e Mike Mandel. Não o consideraremos, portanto, como um mero campo de regiões discursivas e institucionais, mas como algo que trabalha em conjunto, de forma complexa, com essas regiões. Mas antes de nos debruçarmos sobre alguns dos traços da estrutura geral da evidência que Fernando Gil desenvolve em *Tratado da Evidência*, obra cujas indicações referentes a essa estrutura no pensamento filosófico e na sua aplicação a casos concretos parecem ser de uma enorme fecundidade para repensar a questão ao nível da fotografia, atentemos no que nos diz Roland Barthes e em alguns aspectos fundamentais que decorrem de *A Câmara Clara*.

Para Barthes, existe uma estreita relação entre a *crueza* da fotografia (uma espécie de efeito de superfície que limita o aprofundamento) e a sua força de evidência, como se aquilo que é tido como evidente impossibilitasse, ou pelo menos dificultasse, a circulação da dúvida, do erro, do não-ser. Embora, na linha de Blanchot, Barthes recorra ao movimento de uma presença-ausência para caracterizar a essência da imagem, o ponto nevrálgico da fotografia encontra-se na ostensão da presença. A força de evidência, ao implicar a atenuação do aprofundamento da imagem, implica também um certo silêncio: da significação, da interpretação.⁹⁹ Portanto, a crueza e a mudez da fotografia são alguns dos traços que nos permitem articular a fotografia no problema geral, filosófico, da evidência, pois também de um ponto de vista mais geral temos de lidar com uma certa falta de marcação linguística, com a própria dificuldade da linguagem em lidar com a evidência. Há nela uma espécie de *excesso*, um excesso que, de acordo com o percurso que efectuámos até ao momento, localizamos no facto de a

⁹⁹ Cf. Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, 147-148 [164-166].

fotografia ter sido tocada pela realidade.¹⁰⁰ Integrar uma reflexão sobre este excesso que não seja enclausurada desde logo pela noção de referente, herdada da linguística, ou de índice, herdada do pensamento semiótico de Peirce, não é uma tarefa fácil.¹⁰¹ Derrida tê-lo-á percebido de modo determinante, sem deixar de fazer o exercício – em forma de homenagem póstuma a Barthes – de mergulhar nos limites e na necessidade de resgatar a noção de referente de uma consideração ingénua.¹⁰² Esse toque, que como veremos marca também um recuo, no sentido em que aquilo que a fotografia apresenta já não pode ser recuperado na sua integridade, é a própria condição da *Urdoxa* fotográfica, da crença primordial de que algo ou alguém esteve na origem de uma fotografia e que assim, ao olharmos para ela, estamos não só *na presença de*, mas também *a sofrer os efeitos de uma presença*. E este padecimento é tanto mais importante quanto melhor compreendermos, de acordo com os argumentos que procuramos estruturar na nossa dissertação, que a constituição técnica da fotografia é um fenómeno que envolve, *sempre já*, experiências perceptivas, de pensamento ou políticas, entre outras que, desde

¹⁰⁰ Referindo-se às tematizações categoriais da evidência husserliana e a um certo deslumbramento, a uma certa desmedida que lhe inere, Fernando Gil diz o seguinte: “convém que nos debrucemos sobre o estatuto de uma evidência que, de maneira minimamente metafórica, se realiza carnalmente e invade a consciência por inteiro. Porque existe um *excesso* no âmago da evidência, tanto do ponto de vista da compreensão como da extensão”. Fernando GIL, *Tratado da Evidência*, op. cit., p. 17. Pensar este excesso para lá de Husserl, buscando a sua fonte em aspectos energéticos (a alucinação de matriz freudiana, o desejo, a lógica do sonho) e numa arqueologia transcendental que o filósofo alemão dificilmente subscreveria por inteiro, é também um dos programas de Fernando Gil nesta obra. E, como veremos, é nesse sentido que, ao deslocar a questão da evidência, esta torna-se pensável noutros domínios que não os delimitados por Husserl. De qualquer forma, para as nossas questões fotográficas retenhamos para já as ideias de um excesso e de uma evidência que “se realiza carnalmente e invade a consciência por inteiro”, pois elas podem fazer ressoar os próximos desenvolvimentos.

¹⁰¹ No **Capítulo III** desenvolveremos em pormenor alguns dos aspectos restritivos – relativamente à riqueza e complexidade da experiência humana – que estão implicados nas noções de índice ou referente. O facto de Roland Barthes se referir amiúde à noção de referente tem a ver, no nosso entender, com duas razões fundamentais: 1) Com a própria matriz linguística e semiológica do seu pensamento, matriz que, contudo, desde os seus primeiros escritos sobre fotografia, exceptuando os de *Mythologies*, foi sempre posta à prova por tentativas de aceder a um domínio que, de alguma forma, resvala para fora da semiologia. A expressão “mensagem sem código”, bem como todas as formulações que antecipam aspectos de *A Câmara Clara* e visam marcar o carácter singular e antropológicamente inédito da fotografia, são bem representativas desse resvalar (Cf. Roland BARTHES, “Le Message Photographique” (1961) e “Rhétorique de l’Image” (1964), in *L’obvie et l’obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1981). Neste sentido, se *A Câmara Clara* é escrita em diálogo com a fenomenologia, corrente filosófica que permite pensar exactamente aquém das determinações linguísticas (ou numa intersecção entre percepção e linguagem), nos campos fundadores dos actos intuitivos sensíveis, da *Urdoxa* e da evidência, é porque esse diálogo acompanha o próprio movimento de pensamento de Barthes em relação à fotografia. Que a força de presença afectiva de certas fotografias, como a do Jardim de Inverno, intensifique os aspectos desse movimento de pensamento, isso vale como um indício dos diversos patamares sobre os quais foi escrita essa obra. 2) Com a dificuldade em circunscrever conceptualmente o excesso fotográfico.

¹⁰² Cf. Jacques DERRIDA, “Les Morts de Roland Barthes”, op. cit., p. 272. Já próximo do final do texto, Derrida propõe o termo “référentiel” como categoria capaz de dizer o traço fotográfico da implicação da referência no seu ter-sido-único. Como não poderia deixar de ser, a própria filosofia da desconstrução de Derrida está em diálogo com o livro de Barthes, o que se torna manifesto pela tentativa de pensar *diferentemente* (segundo a “différance”) os termos mais problemáticos.

logo, estão contidas nessa constituição técnica de forma embrionária. Iremos aprofundar esta perspectiva a partir de um comentário de Walter Benjamin em *O Livro das Passagens*, mas para já regressemos a Barthes e atentemos de novo – numa repetição que visa um aprofundamento na diferença, inevitabilidade do pensamento que não se quer nem estagnado, nem absolutamente exterior, nesse lado de fora de uma pressuposta originalidade absoluta do ponto de vista – numa das mais citadas passagens de *A Câmara Clara*:

Se a Fotografia não pode ser aprofundada, isso deve-se à sua força de evidência. Na imagem, o objecto entrega-se em bloco e o olhar está *certo* disso – ao contrário do texto ou de outras percepções que me apresentam o objecto de uma forma frouxa, discutível e assim me levam a desconfiar daquilo que julgo ver. Essa certeza é soberana porque tenho a possibilidade de observar a fotografia com intensidade. Mas também, por muito que prolongue essa observação, ela nada me diz. É precisamente nesta paragem da interpretação que reside a certeza da Foto: consumo-me a verificar que *isto foi*; para quem quer que tenha uma foto na mão, trata-se de uma “certeza fundamental”, uma “Urdoxa”, que nada pode destruir, a não ser que me provem que essa imagem *não é* uma fotografia. Mas também, infelizmente, é na medida da sua certeza que eu nada posso dizer dessa foto.¹⁰³

Importa salientar que esta passagem não poderia estar mais longe do sentido do termo *evidence* que é transversal quer ao trabalho *Evidence*, de Sultan e Mandel, quer aos textos de John Tagg e Susan Sontag. No entanto, este facto não invalida que se descubra uma “força de evidência” a actuar nas fotografias de *Evidence* e nos exemplos institucionais analisados por John Tagg. O ponto de vista de Barthes é de alguma forma fenomenológico, embora, como vimos, se trate de uma fenomenologia desvoluta, cínica, trespassada de afectos, que pretende dar conta de um fenómeno que rompe as fronteiras da própria análise fenomenológica e da história, e que é inerente a qualquer imagem fotográfica, fruto da sua constituição física e química, fruto ainda, e sobretudo, do seu “isto foi”, da espessura visual que atesta temporalmente a existência daquilo ou daquele que aparece na fotografia. O “isto foi” acompanha conceptualmente, ao *mesmo tempo* – tempo apenas decomponível por intermédio de um foco analítico que separe os conceitos e as suas condições –, a constituição técnico-científica da fotografia, acompanhamento pleno de consequências e que pode ser compreendido em função do

¹⁰³ Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, p. 148 [165-166].

tempo de exposição que é sempre necessário a qualquer fotografia. É isso, aliás, o que separa a fotografia da pintura e de qualquer outro mecanismo técnico que a antecederia.

Walter Benjamin não deixou passar em claro todos estes aspectos que acabámos de enunciar. Desenvolveu-os, mantendo-os abertos, na montagem de citações e comentários de *O Livro das Passagens*. Já perto do final das entradas relativas à fotografia, identificadas com a letra “Y”, Benjamin apresenta uma série de citações que dão conta quer de aspectos relativos às artes e à imprensa, quer de aspectos relativos às inovações tecnológicas que preparam e antecipam a chegada da fotografia. Após uma longa e belíssima citação de Dolf Sternberger relativa ao modo como o panorama inscreve o factor temporal na experiência do espectador por intermédio da fabricação das horas do dia, a próxima entrada – um comentário e não uma citação – diz o seguinte:

A entrada do momento temporal no panorama é assegurada pela sequência das horas do dia (com os truques de iluminação que são bem conhecidos). O panorama transcende assim a pintura e antecipa a fotografia. Em virtude da sua constituição técnica, a fotografia, diferentemente da pintura, pode e deve ser subordinada a um intervalo de tempo determinado e contínuo (tempo de exposição). Nesta capacidade de precisão cronológica encontra-se já contido, *in nuce*, o seu significado político.¹⁰⁴

Portanto, a irrupção da fotografia marca algo de inaudito, isto é, por mais que o tempo e a cultura ocidental estivessem maduros e antecipassem o seu aparecimento, por mais que se possa pensar a fotografia como uma espécie de consumação de um desejo antropológico de cariz realista, o acontecimento fotográfico marca qualquer coisa de imprevisível, de revolucionário. Já não se trata de pintura, já não se trata de uma luz fabricada como nos panoramas, mas da própria luz que se inscreve no material fotossensível num segmento de tempo contínuo e bem definido. Vemos assim que esse momento de contacto, que se dá no tempo de exposição, tem para Benjamin um conteúdo político embrionário, pois desde logo a sua constituição técnica é um campo

¹⁰⁴ Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, [Y 10, 2], GS, V. 2, p. 844: “Das Eintreten des zeitlichen Moments in die Panoramen wird durch die Abfolge der Tageszeiten (mit den bekannten Beleuchtungstricks) zuwege gebracht. Damit transzendiert das Panorama das Gemälde und weist auf die Photographie voraus. Infolge ihrer technischen Beschaffenheit kann und muß die Photographie zum Unterschied vom Gemälde einem bestimmten und kontinuierlichen Zeitabschnitt (Belichtungsdauer) zugeordnet werden. In dieser chronologischen Präzisierung liegt ihre politische Bedeutung in nuce bereits beschlossen”.

de forças, de potencialidades, de – para recuperarmos um termo grego – *dynamis*.¹⁰⁵ Esta ideia, esboçada nas incisivas e irradiantes entradas (e montagens) do *Livro das Passagens*, pode e deve ajudar-nos a ler “Pequena História da Fotografia” ou “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” como formas de expressão da força contida na constituição técnica da fotografia – para lá de tudo aquilo que cada um destes textos propõe de modo singular. Neste sentido, a evidência fotográfica é também uma forma de nos acercarmos conceptualmente da *dynamis* introduzida pela realidade *na* fotografia – para lá da paralisia e da mudez que o “isto foi” deixa por vezes transparecer, ou melhor: obrigando-nos a reconsiderar o que está contido, de modo embrionário, nessa paralisia e nessa mudez.

b. Tempo e temporalidade

Tal como vimos atrás, a força de evidência a que Barthes se refere pressupõe o “isto foi” como certeza fundamental. Numa tentativa de extrapolação da dimensão temporal que inere ao “isto foi” e procurando apontar caminhos para lá daquilo que Barthes nos dá a pensar, tentaremos mostrar agora, embora de um modo que não pode deixar de ser prospectivo, que a fotografia, conhecendo no afecto uma das suas dimensões mais fortes, pressupõe também uma afectividade temporal no sentido mais amplo em que se trata de dar conta de um padecimento, de um “ser afectado”. Este padecimento pode ser aproximado, à primeira vista, de uma certa indiferença sentimental, isto é, uma fotografia pode não nos fazer sentir nada, pode não nos criar nenhuma empatia sentimental, contudo, o facto de ela ter sido tocada pelo real fá-la funcionar como uma afecção pairante, um espectro pronto a fazer sentir os seus efeitos.

¹⁰⁵ No Capítulo III. 4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo, veremos como a *dynamis*, já em Platão, está ligada ao poder do Sol e da luz, constituindo um modelo do engendramento da visão e das próprias coisas. Veremos também como certos trabalhos fotográficos conseguem mergulhar profundamente neste engendramento.

Para compreendermos a indiferença que a maior parte das fotografias nos provoca, talvez fosse necessário interpretá-la como uma consequência do hábito, da saturação de imagens, dos efeitos de choque que paralisam o aprofundamento da nossa relação com as fotografias, da sua mudez intrínseca, do seu contacto com um fundo anónimo – que, como temos visto e continuaremos a ver, não é um fundo neutro, mas antes um fundo repleto de forças e possibilidades.

Dir-se-á, criticamente, que isto não é apanágio da fotografia, que esta espécie de virtualidade da afectividade é como que a nossa condição de habitar-mos o mundo. Dir-se-á isso e, parcialmente, com razão, pois não se pode pensar que a fotografia inaugurou um novo homem. Mas terá sem dúvida inaugurado uma nova forma de o homem ser afectado pela realidade, com todas as forças e fraquezas dessa afecção, com todas as suas consequências sociais, históricas, políticas e estéticas, com todas as dificuldades em encontrar os conceitos que permitem pensá-la de modo apropriado.

Não desenvolveremos estas ideias em toda a sua profundidade, pois elas pressuporiam toda uma outra investigação e, muito provavelmente, uma nova dissertação. De qualquer forma, não deixaremos de apontar algumas possibilidades de compreensão do que está em causa no tempo fotográfico.

Começemos pelo mais simples. Do ponto de vista de uma reflexão sobre a fotografia e, obviamente, das diversas experiências que mantemos com as fotografias que aparecem na nossa vida, não é difícil compreender a relação peculiar que estas mantêm com o tempo – e isto é já provavelmente um lugar-comum dos discursos sobre fotografia. Exceptuando os casos das falsas fotografias, em que uma imagem foi absolutamente produzida por computador (e neste caso já não é uma fotografia), toda e qualquer fotografia resulta de um contacto entre uma superfície fotossensível e a luz emitida, directamente ou por reflexo, por um qualquer objecto, pessoa ou estado de coisas do mundo. Ora este momento, que se actualiza no presente de cada visualização, é já sempre passado. A ambiguidade da fotografia é assim, antes de mais, uma expressão da caracterização fenomenológica da imagem enquanto presença-ausência, tal como vimos a partir das descrições de Husserl e suas ramificações. Portanto, um dos traços mais fundamentais da fotografia prende-se com o facto de manifestar um tempo ambíguo, senão mesmo perturbador, que rompe a linearidade da cronologia, apresentando-nos uma imagem tocada por um real passado.

Contudo, a expressão “tempo fotográfico” e os problemas que lhe inerem não têm nada de óbvio, pois se, por um lado, a dimensão acima mencionada parece de fácil entendimento, muitas são as subtilezas e variações da dimensão temporal da fotografia.¹⁰⁶ É neste sentido que propomos, antes de mais, apontar algumas dessas subtilezas e variações, sem ter qualquer intenção de esgotar o tema, mas antes de dar conta da sua complexidade e da necessidade de aprofundar alguns aspectos que, por vezes, enganadoramente, parecem ser da ordem do lugar-comum.

Num pequeno texto intitulado *Die Photographie*, publicado pela primeira vez em 1927, Kracauer mostra de forma paradigmática a peculiar relação que a fotografia tem com o tempo. Referindo-se à fotografia da sua avó, uma fotografia com mais de sessenta anos, regista o facto de que os seus netos olhavam para a fotografia como qualquer coisa que, simultaneamente, os fazia rir e estremecer.¹⁰⁷ Riam por causa dos ornamentos fora de moda e das roupas que ela usava. Estremeciam pois olhavam para o passado, para algo que nunca regressaria. Mas citemos Kracauer:

Eles riem e ao mesmo tempo sentem um calafrio de medo. Pois através dos ornamentos do vestuário nos quais a avó desaparece, julgam ver um instante do tempo passado, o tempo que passa sem retorno. Com efeito, o tempo não é co-fotografado [*mitphotographiert*] como o sorriso ou os carrapichos, mas a própria fotografia, assim lhes parece, é uma apresentação do tempo [*Darstellung*]. Se apenas a fotografia lhes concede duração, eles também não se conservam simplesmente para lá do tempo, antes – o tempo criou imagens a partir deles.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Em comunicação recente (“Images of time and the time of affection – photography in question”, Conferência *Time Networks: Screen Media and Memory*, realizada entre 21 e 23 de Junho de 2012 (org. NECS – European Network for Cinema and Media Studies), desenvolvemos algumas destas questões, apresentando quatro linhas – não exaustivas – de reflexão sobre o tempo fotográfico, as quais reflectem quatro figuras do tempo com diferentes graus ontológicos: 1) qualquer fotografia como apresentação do tempo, no sentido em que mostra no presente algo que é do passado; 2) a representação de objectos que mostram efeitos do tempo – o jogo com os vestígios; 3) a intensificação do tempo pela afecção sentimental; 4) as relações entre temporalidade e afectividade, entre passividade e actividade, como condições da própria inteligibilidade ambígua da fotografia. Neste sentido, mais do que um trabalho acabado, os apontamentos que aqui propomos são uma hipótese de aprofundamento. No entanto, suspeitamos que, tal como qualquer grande tema filosófico, o do tempo fotográfico estará sempre inacabado, por mais cintilações que encontre.

¹⁰⁷ A fotografia da avó é um dos exemplos, a par do da diva, com o qual Kracauer inicia o texto e vai entretecendo as suas reflexões, que se estendem por vários caminhos: a crítica ao historicismo; a questão da memória e sua contraposição à dimensão temporal fotográfica; os problemas da arte fotográfica; a crítica aos jornais ilustrados; o carácter fantasmático das fotografias, sobretudo das antigas – entre o riso e o estremecimento; a difícil redenção desse carácter fantasmático; a apresentação do mundo inerte da natureza por intermédio da fotografia.

¹⁰⁸ Siegfried KRACAUER, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, p. 23: “Sie lachen und zugleich überläuft sie ein Gruseln. Denn durch die Ornamentik des Kostüms hindurch, aus dem die Großmutter verschwunden ist, meinen sie einen Augenblick der verflossenen Zeit zu erblicken,

Nesta passagem identificamos não apenas a dimensão temporal do contacto com o passado, uma dimensão que a fotografia trouxe singularmente para as nossas experiências, mas também o facto de que os netos consideram estar perante uma apresentação do próprio tempo. Isto é, não vêem apenas algo do passado, não estão apenas a ser afectados pela irreversibilidade do tempo¹⁰⁹, mas têm também acesso a uma das imagens ou figuras que o tempo cria através do sorriso, dos ornamentos, do carrapicho, dos elementos que compõem a fotografia. Uma coisa não é pensável sem a outra, contudo, parece-nos que a segunda toca nas próprias condições de possibilidade da experiência humana.

Mais à frente, retomando a fotografia da avó no contexto de uma reflexão mais ampla sobre os efeitos das fotografias antigas (efeitos que, embora remetam sempre para o momento específico em que a fotografia foi tirada, são diferentes caso uma fotografia apresente algo de *actual*), Kracauer referir-se-á à fotografia enquanto fantasma, dizendo que os fantasmas fotográficos não provocam apenas riso, mas também calafrios. De facto, a fotografia não é redutível aos ornamentos e aos espaços representados. Ou melhor, esses ornamentos e esses espaços, todos os detalhes que tecem a fotografia, foram um dia habitados, foram usados e fizeram parte de uma vida. E é esta vida que assombra a fotografia. Neste sentido, prestando uma atenção aos fantasmas e à vida inquieta que habita as fotografias (inquieta porque, efectivamente, nelas não se trata de uma morte plena), Kracauer caracterizará a experiência da fotografia – neste contexto, similar à escuta de um êxito musical antigo ou à leitura de cartas escritas há muito tempo – como a evocação de uma unidade desintegrada. “Esta realidade assombrada não está *redimida*”¹¹⁰. Na fotografia não temos acesso à pessoa retratada, mas apenas a uma configuração do momento em que ela foi fotografada.

As subtis observações de Kracauer abrem, no nosso entender, para dois aspectos: as fotografias mostram-nos uma realidade que não está redimida; e mostram-nos

der Zeit, die ohne Wiederkehr abläuft. Zwar ist die Zeit nicht mitphotographiert wie das Lächeln oder die Chignons, aber die Photographie selber, so dünkt ihnen, ist eine Darstellung der Zeit. Wenn nur die Photographie ihnen Dauer schenkte, erhielten sie sich also gar nicht über die bloße Zeit hinaus, vielmehr – die Zeit schüfe aus ihnen sich Bilder”.

¹⁰⁹ Saliente-se que o texto de Kracauer, que se constrói por elipses que tomam, retomam e enriquecem os pontos de partida, acrescentando-lhes sempre novos excursos, tem um tom de distância. Isto é, embora relatando uma experiência pessoal com a fotografia da avó, as suas considerações têm muito pouco de sentimental.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 32: “Diese gespenstische Realität ist unerlöst”.

também o tempo no seu poder de criar figuras e imagens. Exploreemos melhor estas ideias.

Em primeiro lugar, acrescentam ao *spectrum* barthesiano a ordem da não redenção, abrindo assim um espaço “daimónico”, noção que Kracauer utiliza para caracterizar as imagens mais verdadeiras, mais transparentes, as que tocam na intimidade da vida – por mais que a maioria das fotografias não chegue sequer a abeirar-se deste coração. Este espaço, no nosso entender (Kracauer não o diz), tanto pode ser ocupado por toda uma série de ritualizações em torno da fotografia, como por gestos expressivos, artísticos.¹¹¹

Em segundo lugar, e tomando em consideração a ideia de que “o tempo cria imagens a partir dos detalhes da fotografia”, parece-nos abrir-se (Kracauer também não explora esta ideia) toda uma outra ordem de considerações relativamente ao tempo fotográfico. Expliquemo-nos melhor.

Trata-se aqui de uma espécie de padecimento inerente ao carácter primordial do tempo. Mais do que uma afecção sentimental, a força do tempo mostra-se no seu poder de afectividade, fazendo-nos experienciar a nossa própria constituição enquanto seres-no-tempo (para retomarmos a noção heideggeriana). Portanto, a força de evidência da fotografia não tem apenas a ver com uma espécie de exterioridade da realidade e do tempo, ou melhor, essa exterioridade, do ponto de vista do tempo, conduz-nos para todo um outro domínio de questões. Conduz-nos, em termos kantianos, para uma auto-afecção, no sentido em que, sendo do sujeito que conhece e pensa, ela é também da ordem das condições de possibilidade quer das intuições sensíveis, quer do auto-reconhecimento desse mesmo sujeito, da consciência pura da identidade do eu enquanto conhecimento que se dá na apercepção transcendental. Conhecendo e reconhecendo-se no tempo, enquanto forma pura, o eu transcendental vê impossibilitado o conhecimento do próprio tempo. Mas ele exerce os seus efeitos.

Numa entrevista editada com o título *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, Jacques Derrida ressalta a necessidade de repensar a questão da auto-afecção, simultaneamente activa e passiva, do ponto de vista do tempo. As fotografias, desde logo no tempo de exposição, não são pensáveis mediante uma pura passividade,

¹¹¹ Recuperaremos no final da nossa dissertação, em **III. 5. c. Benjamin – Kafka: do sacrifício ao gesto**, esta articulação entre fotografia e redenção, a propósito de Franz Kafka e de um texto que Walter Benjamin lhe dedicou.

contudo, toda a actividade relacionada com as intervenções no processo não apagam a passividade. Isto tem a ver com questões filosóficas que encontram a sua primeira formulação em Kant. No seguimento da entrevista, Derrida retorna a esta complexa questão:

A análise kantiano-heideggeriana (sem dúvida, também husserliana) que referi há momentos, diz respeito à temporalidade como uma síntese auto-afectiva na qual a actividade, ela própria, é passividade. Esta problemática é indispensável, mesmo que pareça pouco comum nos meios em que um discurso competente sobre fotografia é praticado. As reflexões são numerosas; elas são, certamente, difíceis e terão matizes, mas a ligação com a especificidade da fotografia é provavelmente melhor indicada, embora indirectamente, no facto de que esta reflexão sobre a auto-afecção como temporalidade atravessa o *esquematismo* da *imaginação* transcendental. É uma questão da imagem, da produção do fantástico, de uma imaginação que é produtiva na própria constituição do tempo e na temporalidade originária.¹¹²

Não está no nosso escopo desenvolver a proposta que Derrida esboça nesta entrevista, contudo, parece que ela prepara o terreno para uma discussão fértil sobre a temporalidade e a necessidade de repensar a fotografia com o auxílio de conceitos (e suas dinâmicas) capazes de dar conta da sua complexidade e dos seus paradoxos. Curiosamente, aquilo que Kracauer diz sobre o facto de o tempo criar imagens, vai ao encontro desta ideia de que algo nos afecta, deixando-nos numa situação de padecimento, independentemente de quão avisados possamos estar deste facto ou de que julgemos estar a controlar activamente o nosso olhar (talvez os calafrios de medo não digam apenas respeito ao passar de um tempo que nos é exterior ou que é dos outros, talvez digam também respeito ao experienciar de um tempo que nos dilacera). Aproximamo-nos, neste contexto, da fórmula shakespeariana que Gilles Deleuze utiliza

¹¹² Jacques DERRIDA, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, ed. e intro. Gerhard Richter, trad. Jeff Fort, Stanford University Press, Stanford, California, 2010, p. 14: “But the Kantian-Heideggerian (also no doubt Husserlian) analysis to which I referred a moment ago concerns temporality as a pure auto-affective synthesis in which activity itself is passivity. This problematic is indispensable, even if it may be unfamiliar in the milieus in which a competent discourse on photography is practiced. The meditations are numerous; certainly, they are difficult and nuanced, but the link with the specificity of photography is perhaps best indicated, although indirectly, in the fact that this meditation on auto-affectation as temporality passes through the *schematism* of the transcendental *imagination*. It is a question of the image, of the production of the fantastic, of an imagination that is productive in the very constitution of time and in originary temporality.”

para caracterizar a forma vazia do tempo da auto-afecção em Kant: “«o tempo está fora dos gonzos»”¹¹³.

Podemos dizer que este paradoxo entre actividade e passividade permite-nos reconsiderar não só a produção de fotografias e a sua contemplação ou observação, mas também um poder imaginativo, criativo, capaz de ligar ambas as instâncias – ligação que, de acordo com o aprofundamento do esquematismo da imaginação, encontrar-se-ia desde logo no coração da técnica reprodutiva. Esse paradoxo mostra-nos ainda que a fotografia, além de representar os seres no tempo e de auxiliar a memória, fazendo parte da luta contra a passagem do tempo e contra o esquecimento, também interfere com a nossa constituição temporal, lembrando-nos da nossa vulnerabilidade.

c. Uma sinopse de *Tratado da Evidência*

Lancemos agora um olhar sinóptico sobre as principais teses do *Tratado da Evidência*, preparando o terreno para uma articulação com a fotografia.

Apresentando-se como tratado, o estudo de Fernando Gil assume uma responsabilidade acrescida na circunscrição e sistematização da evidência. Essa responsabilidade revela-se necessária em virtude do alcance e profundidade do projecto, o qual abarca um elevado número de problemas que atravessam o pensamento filosófico.

¹¹³ Gilles DELEUZE, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, pref. José Gil, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2000 [1968], p. 168 (tradução alterada). Mais adiante, a propósito do eu narcísico da terceira síntese do tempo, que vai além de Eros e Mnemosyne, Deleuze estabelece uma aproximação entre este tempo fora dos gonzos e a morte: “O tempo vazio fora dos gonzos, com a sua ordem formal e estática rigorosa, o seu conjunto esmagador, a sua série irreversível, é exactamente o instinto de morte.” (*idem, ibidem*, p. 199) De alguma forma, e sem querermos aproximar Kracauer de um eu narcísico, o que suporia toda uma outra análise do texto, é também a morte que paira no seu estremecimento.

Embora à primeira vista a evidência pareça transportar-nos simplesmente para uma região de certezas inexoráveis, quer na sua aplicação linguística quotidiana, quer na sua relação com a verdade, no sentido em que dá conta de algo que parece dispensar provas, erigindo-se como uma “verdade redobrada, uma afirmação que não precisa de justificação”¹¹⁴, um olhar mais atento permite-nos verificar que é um conceito que enfrenta uma série de questões complexas, presentes nas mais variadas áreas do saber. Há uma espécie de advertência que Fernando Gil faz no início do *Tratado* e que julgamos ser extensível à evidência fotográfica: não devemos ver a evidência como uma fantasmagoria cujos paradoxos são fáceis de denunciar, mas considerá-la antes como um visar constitutivo do pensamento, talvez o seu elemento natal. “Em nome de uma crítica da metafísica, seria de certo modo inútil, reduzir a evidência a um logro, mais ou menos elaborado. A metafísica exprime a natureza do espírito, a evidência participa, segundo os termos de Wittgenstein, do modelo de pensar, de dizer a verdade e de enganar-se, que é «próprio da espécie humana»”¹¹⁵. Que desde logo a questão seja colocada ao nível de um pensamento que assume a sua fragilidade, e precisamente porque toca no coração da vida humana (tomamos a noção de *vida* como um equivalente, embora mais indeterminado, da noção de *espécie humana*), tal postura remete para segundo plano a dimensão epistemológica inerente à evidência. Esta situa-se aquém da verdade e do erro, mas trabalha-os por dentro.

Como nos é dito logo no início da obra, “uma das hipóteses deste trabalho é que a evidência trabalha todo o pensamento da verdade”¹¹⁶. Há, portanto, uma relação intrínseca entre evidência e verdade, relação que embora não seja muito explorada, sobretudo no que concerne a uma dedução conceptual da verdade, permite compreender a penetração e o alcance das questões abordadas. *Tratado da Evidência* visa então uma compreensão da estrutura da evidência (não da sua epistemologia, projecto de outros trabalhos de Fernando Gil), uma estrutura que encontra interiormente o seu sentido, reflectindo-se em sinais indubitáveis susceptíveis de serem lidos. Pode então falar-se de uma imanência de sentido e de uma semiótica da evidência.¹¹⁷ Esta atravessa o rito, a

¹¹⁴ Fernando GIL, *Tratado da Evidência*, op. cit., p. 9.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 22. A citação de Wittgenstein provém da obra *Sobre a Certeza*, sendo que a passagem completa é a seguinte: “Para que o homem se engane, é necessário que ele julgue segundo o modelo próprio da espécie humana” (Ludwig WITTGENSTEIN, *Über Gewissheit / On Certainty* (ed. bilingue), ed. G. E. M. Ascombe e G. H. von Wright, trad. Denis Paul e G. E. M. Anscombe, Harper Torchbooks, New York, Hagerston, San Francisco, London, 1972 [1969], §156, p. 23).

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 9.

¹¹⁷ Cf. *Idem, ibidem*, p. 11.

profecia, o direito, o sonho; é eficaz e tem consequências sociais e individuais; exerce poder.¹¹⁸

Partindo fundamentalmente da fenomenologia de Husserl – segundo Fernando Gil, o único pensador que desenvolveu a fundo uma doutrina da evidência –, o *Tratado* é uma passagem transhistórica por alguns autores da filosofia (Escoto, Ockham, Malebranche, Arnauld, Descartes, Kant, Bergson, Peirce,...) e seus nós de problemas, nós onde se cruzam outras áreas disciplinares, permitindo uma dedução abrangente dos conceitos fundamentais da evidência. Assim, “índex” (num sentido que não é exactamente o de Peirce, embora com este se articule), “preenchimento”, “adequação”, “apodicticidade”, “contentamento”, constroem desde a raiz o pensamento da evidência, fornecendo um quadro operativo que possibilita a integração de diversos elementos provenientes da filosofia, da linguística, da psicologia, da neurofisiologia ou da psicanálise.

A estrutura da evidência assenta no complexo percepção-linguagem e tem como principal operador a alucinação. Portanto, se por um lado a chave se encontra desde logo na exploração de pressupostos da fenomenologia husserliana e no seu aprofundamento pela despistagem de uma *Proto-protodoxa* que remete para uma crença primordial, aquém da *Protodoxa*, aquém da própria percepção, por outro lado, é necessário fazer um longo percurso pelos campos da percepção e da linguagem, onde a evidência encontra o seu substrato material e linguístico – bem como mergulhar na força energética do desejo, que potencia esse substrato. Simplificando, poder-se-ia dizer que ao par expectativa-preenchimento, próprios da fenomenologia, acresce, por inerência constitutiva, primordial, o par desejo-satisfação. O modelo, freudiano, é o da criança de mama que, face à ausência da satisfação, alucina a presença, a realidade do elemento que poderia satisfazê-la. A alucinação originária consiste em fabricar a crença na existência do estímulo ou objecto que antes havia causado a satisfação.¹¹⁹

Se bem que cada uma das filosofias da evidência encontre respostas e formulações diferentes para a sustentação dos seus pressupostos, a estrutura da evidência mantém-se, de certa forma, inalterada ao longo dos séculos, e é também isso que permite a Fernando Gil colocar lado-a-lado, por exemplo, Malebranche e Husserl. Pese embora as idiossincrasias, há traços comuns que atravessam todas as filosofias da

¹¹⁸ Cf. *Idem, ibidem*, Capítulo II, pp. 27-52.

¹¹⁹ Cf. *idem, ibidem*, pp. 227-228.

evidência. Os seus grandes conceitos, aqueles que lhe dão inteligibilidade, são: *atenção*, *ostensão*, *intuição* e *injunção* (desenvolvidos nos capítulos IV-VII). Estes conceitos elaboram a experiência dos sentidos, sobretudo do tacto, da visão e da audição. Desdobram-se, por sua vez, em metáforas: Abertura, Captura, Contacto, Luz, Voz, Acordo, Ressonância. O quadro III¹²⁰ põe em jogo os diversos elementos sensitivos e linguísticos, sendo também possível interpretá-lo em função de vários movimentos internos que vão do concreto para o abstracto, acompanhando assim as próprias ontogénese e filogénese humanas.

Ao explorar os quatro conceitos acima referidos, Fernando Gil desenvolve as várias dimensões sensitivas e linguísticas da evidência: a orientação como antecâmara da atenção (com pertinentes referências ao próximo-distante, alto-baixo, direito-esquerdo da corporalidade – no capítulo IV); a ostensão como o *aí* da evidência, que absorve as determinações do tacto e marca a ligação directa com o dado (capítulo V); o ponto de vista e sua relação com a intuição (com passagens pela questão da perspectiva e articulação com o “eu penso” kantiano – capítulo VI); ou o discurso da verdade na sua relação com a dimensão temporal, uma voz que decorre no tempo (capítulo VII).

Um dos pontos fulcrais da tese de Fernando Gil, no que diz respeito ao enraizamento perceptivo da evidência, tem que ver com a análise e justificação de uma percepção directa, embora não imediata (apenas a percepção de si, a autoconsciência, é directa e imediata). A ostensão da evidência partilha dessa posição (explorada no capítulo V). É assim posta à prova uma teoria que, não sendo nova na tradição filosófica, tem de responder às demandas da neurofisiologia, de onde, afinal, de acordo com o percurso traçado, sai mais resistente, alargando, em termos de compreensão, o isomorfismo entre o homem e o mundo que já havia sido explorado em *Mimēsis e Negação*. Sustentado pela pregnância da luz e das formas, os elementos básicos que ligam directamente o mundo à percepção do sujeito (também neuronal), o argumento dá como garantida a presença das coisas.¹²¹ Na tradição filosófica, esta questão é vista à lupa a partir da controvérsia que opôs Malebranche e Arnauld acerca dos “seres representativos”.¹²² Aqui, como em tantas outras situações, a história da filosofia revela-se uma fonte de problemas e respostas que atravessam os tempos e vêm instalar-se no núcleo de certos debates contemporâneos, digam eles respeito ao alcance da percepção

¹²⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 70.

¹²¹ Cf. *idem, ibidem*, §§ 35-41, pp. 59-68.

¹²² Cf. *idem, ibidem*, §§ 84-91, pp. 127-140.

ou aos conceitos de mediação e representação. De facto, as operações da evidência tendem a descartar as mediações, ou, pelo menos, a integrá-las nos seus pressupostos fundamentais, retirando-lhes aquilo a que poderíamos chamar de poder de desvio. A percepção directa é o grau mínimo da evidência, do ter as coisas elas mesmas, o alimento base da *Urdoxa*. Intensificada pela alucinação, a evidência perceptual torna-se uma “presença compulsiva”¹²³. No término do processo, o preenchimento é acompanhado pelo sentimento de inteligibilidade, pelo contentamento intelectual.

De salientar ainda a estreita relação entre evidência e existência singular, desenvolvida no último capítulo do *Tratado*: “O individual permanece o substrato da conceptualidade da evidência. A atenção concentra-se em algo, a ostensão, a intuição reporta-se a alguma coisa; o que aparece como uma evidência é uma certa verdade, relativa a um conteúdo conceptual determinado. O individual é o *atractor* do operador-X [da alucinação]”¹²⁴. A inteligibilidade da evidência a partir de uma existência que deve determinar-se de uma única maneira é o sentido último da apodicticidade. No fundo, o reencontro constante, que se dá de cada vez de forma plena, interior e singular, entre o *Urbild* da satisfação e a *Urdoxa*.¹²⁵

A postura de Fernando Gil releva sobretudo de uma tentativa de compreender, não tanto de julgar a estrutura da evidência e as filosofias que a percorrem. Daí essa espécie de apelo, a que nos referimos anteriormente, para que, desde logo, não se veja nela uma fantasmagoria cujos paradoxos seriam fáceis de denunciar. Pelo contrário, deve ser considerada como um visar constitutivo do pensamento, talvez o seu solo natal.¹²⁶ Uma outra ressalva é feita a propósito do carácter artificial das análises do *Tratado*. Trata-se, afinal, de decompor algo que se dá de uma só vez e cuja estrutura, de tal forma enraizada, parece difícil de trazer à luz do dia. A referência às categorias de Peirce é neste sentido importante¹²⁷, mas a decomposição das operações da evidência encontra um paralelo maior na filosofia transcendental kantiana, onde o que está em causa é também, ao mesmo tempo, diferenciar e assinalar os elos entre os elementos. As operações da evidência seriam “passagens ao acto”¹²⁸.

¹²³ *Idem, ibidem*, pp. 231-233.

¹²⁴ *Idem, ibidem*, p. 254.

¹²⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 264.

¹²⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 22.

¹²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 180.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, pp. 230-231.

Para terminar, uma citação e um breve comentário: “A inteligibilidade da evidência, ao mesmo tempo metafórica e conceptual, não é em si mesma discursiva, mas coloca-se para alguém da separação do sensível e do não sensível. Ela representa uma alucinação, mas não no sentido de um percepto do irreal *em vez* da percepção do existente: antes significa a transposição *da* percepção para outra coisa que não ela mesma. É uma operação alucinatória que, com a força irrecusável do real, converte em verdade a percepção e a significação”¹²⁹. Este excerto resume bastante bem o alcance da obra, ao mesmo tempo que nos permite pensar um movimento de propagação do sensível em diversos eixos: na sua relação com as metáforas e os conceitos, na sua intensificação mediante forças alucinatórias ou imaginantes, na sua enxertia em imagem. Portanto, o *Tratado da Evidência* deixa em aberto quer os caminhos do esquematismo da imaginação (embora os refira¹³⁰), os quais, não se opondo ao par desejo-satisfação, propõem, no entanto, uma outra arquitectónica do conhecimento, quer a possibilidade de pensar as imagens físicas (segundo a distinção husserliana) em função da sua evidência perceptiva e da sua enxertia directa na matéria. Até que ponto é possível pensar mediações evidentes no quadro de uma teoria da evidência cujos pressupostos indiciam a prevalência de uma percepção directa assente nos dados da neurofisiologia e na pregnância da luz e das formas? Até que ponto é possível pensar a fotografia neste quadro? Como adaptá-lo à “força de evidência” fotográfica? Existirá uma relação entre afectividade e evidência que, do ponto de vista de uma maior abrangência compreensiva, simultaneamente ilumine e extravase as considerações de Roland Barthes?

¹²⁹ *Idem, ibidem*, p. 217.

¹³⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 237.

d. Traços da evidência fotográfica

Já vimos como o problema da evidência está profundamente enraizado na compreensão da fotografia e nas discussões teóricas que ela levanta. O caso paradigmático, no nosso entender, é o que identificámos a partir da perspectiva de John Tagg, que de alguma forma se opõe aos discursos estéticos e fenomenológicos. É porventura uma perspectiva extremada, mas não deixa por isso de levantar questões às quais se torna necessário responder. Até porque mais do que uma questão de tendências teóricas, o que está aqui em causa é sobretudo uma questão conceptual: *grosso modo*, a redução da evidência ao âmbito da prova, com claras consequências para a compreensão da fotografia e da amplitude das experiências fotográficas.

A partir da passagem pelo *Tratado da Evidência*, propomo-nos então assinalar os aspectos em relação aos quais a sua proposta, que conhece desenvolvimentos e antecipações noutros textos, pode contribuir para um apuramento do conceito de evidência ao nível da fotografia. Não visamos constituir um quadro ontológico rígido e acabado, mas apenas apontar traços fortes que abram para desenvolvimentos subsequentes. Esses traços são como que pontos de união entre a estrutura geral da evidência e o modo singular como a fotografia reactualiza essa estrutura. Por outras palavras, a fotografia não só se torna pensável *a partir* da estrutura da evidência delineada por Fernando Gil, mas ela própria acrescenta algo a essa estrutura, funcionando como um *exemplo* que levanta novas questões. De um modo geral, restringir-nos-emos aos seguintes aspectos: atenção, carácter indexical, ostensão, satisfação, pregnância da luz e das formas. Encaminharemos a compreensão da evidência fotográfica no sentido da ambiguidade (que decorre da própria ambiguidade epistemológica que é tecida no *Tratado*) e do jogo, com o intuito de possibilitar uma articulação com o campo das explorações artísticas.

Antes de aprofundarmos alguns desses traços, importa reforçar a ideia de que Husserl reservou o termo evidência para os actos intuitivos sensíveis relativos à percepção directa, isto é, relativos à *apresentação*. Portanto, todos os actos *presentificadores* (fantasia, memória, consciência de imagem) estariam excluídos de uma compreensão segundo a evidência, o “ter a própria coisa”, o aparecimento integral

do objecto. Neste sentido, o nosso percurso basear-se-á menos na evidência husserliana do que na descrição da estrutura da evidência tal como é filtrada e enriquecida por Fernando Gil. Por outro lado – e a questão complexifica-se –, nunca Fernando Gil faz uma articulação explícita entre a estrutura que é exposta no *Tratado* e a evidência fotográfica – embora um pequeno texto intitulado “Perto do Olhar”, escrito para uma exposição do fotógrafo Gérard Castello Lopes e incluído em *Modos da Evidência*, deixe intuir essa articulação.¹³¹ Consideramos possível a articulação porque – e este é um aspecto importante da nossa argumentação – o *Tratado da Evidência* acaba por abrir o próprio domínio temático que se propõe desenvolver, pelo que resgata a evidência do domínio estrito dos actos intuitivos sensíveis, da percepção, e torna-a pensável nos mais diversos âmbitos, entre eles, o fotográfico. Essa abertura é mostrada quer na amplitude dos temas e “objectos” discutidos no *Tratado da Evidência* e, sobretudo, em *Modos da Evidência*¹³², quer na aplicação de algumas das suas teses ao estudo da criação literária e imagética do Renascimento português em *Viagens do Olhar*.¹³³

No texto intitulado “Perto do Olhar”, Fernando Gil tece uma série de considerações que, embora não se situem directamente no quadro do *Tratado da Evidência*, estão já a dialogar antecipadamente com ele. É importante notar que o texto data de 1986 e que o *Tratado* só viria a ser publicado em 1993.

Fernando Gil começa por identificar uma *severidade* na postura de Gérard Castello Lopes em relação à própria fotografia, a qual, no limite, põe em causa a própria possibilidade de fazer fotografia. Tal severidade deve-se a uma suspeição quanto ao bom funcionamento da fotografia, como se esta constituísse em si mesma uma efracção, uma ruptura que implica dois receios: um primeiro de cariz ético, o de destruir pela apropriação; um segundo de cariz estético e metafísico, o de julgar apropriar não

¹³¹ Cf. Fernando GIL, “Perto do Olhar”, in *Modos da Evidência*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1998, pp. 475-494. Salientamos, desde já, o facto de o comentário de Fernando Gil ser guiado por quatro capítulos, cujos títulos remetem não apenas para temas fortes do trabalho de Gérard Castello Lopes, mas também para as quatro estações do ano e para os quatro elementos primordiais da natureza. Nesta divisão do texto encontra-se em gérmen toda uma investigação sobre a relação entre evidência, materialidade e imaginação, investigação que teria inevitavelmente que passar pelas obras que Gaston Bachelard dedica à imaginação material e por uma releitura do materialismo transcendental de *Mimêsis e Negação*.

¹³² Como se torna claro nas palavras introdutórias a *Modos da Evidência*, comentando a inclusão, nesta obra, de textos sobre arte: “A presencialidade da imagem – uma apresentação do mundo que participa do percebido e do imaginado – atravessa o conjunto. Tal não espantará se, como é nossa hipótese, o fundo da evidência é alucinatório, quer dizer, se ela é trabalhada pela «imaginação» – função cognitiva que continuamos a compreender muito mal”. *Idem*, *Modos da Evidência*, p. VIII.

¹³³ Fernando GIL e Helder MACEDO, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Campo das Letras, Porto, 1998.

apropriando, olhar mal ou não olhar.¹³⁴ Esta postura implica desde logo um campo aporético no pensar sobre a fotografia e a actividade dos fotógrafos. É neste conjunto de exigências severas que Fernando Gil julga descortinar os dois pólos fundamentais da posição (estética, ética, metafísica) da fotografia de Castello Lopes, os quais, sem remeterem para distinções rígidas, mantêm entre si uma tensão. Num dos pólos, a referência principal seria a *vista*. No outro, seria o *olhar*. Ora, “a vista é de quem vê, do sujeito, mas o olhar pertence às coisas em que se demora, porque se lhe impõem. A vista só pode ver de longe e o olhar não pode ser senão próximo. O mundo revelar-se-á agora infinitamente mais apaixonante do que a arte da fotografia – e a aporia tenderia a ruir no seu fundamento. É possível fazer fotografia, o olhar que apropria é apropriado ao objecto, seria o olhar próprio do objecto, se ele pudesse olhar”¹³⁵. De qualquer forma, a aporia é irresolúvel e nunca se dissolve. “E, provavelmente, é inerente ao ofício.”¹³⁶

Interpretamos este olhar próprio do objecto – que convive, tem de conviver com a vista que se projecta sobre o mundo – como um dos traços que une as ideias esboçadas neste pequeno texto ao quadro conceptual da evidência, ou pelo menos a algumas das questões levantadas pela evidência. É ele que permite a Fernando Gil falar da ordem da manifestação do mundo e da especificidade da atenção do fotógrafo, referindo-se inclusivamente à *atenção* malebranchiana, pois nem tudo “constitui por si um alvo virtual da objectiva. Com essa *atenção* circunscrita que, nas palavras de Malebranche, é a oração natural da alma, o fotógrafo capta uma configuração, que irrompe e se deixa perceber como estável e auto-organizando-se no tempo”¹³⁷. No *Tratado da Evidência* é-nos dito: “a atenção é a metáfora malebranchiana de evidência”¹³⁸. Aliás, são várias as páginas que Fernando Gil dedica a Malebranche e ao profundo alcance de uma atenção que, enquanto trabalho e vontade, visa exercer-se para depois se abolir, abrindo o espaço para a própria segregação da luz e da verdade.¹³⁹

¹³⁴ Cf. Fernando GIL, “Perto do Olhar”, in *Modos da Evidência*, op. cit., p. 475.

¹³⁵ *Idem, ibidem*, pp. 476-477.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 477.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 478. No **Capítulo II** desenvolveremos também esta questão da atenção e da boa observação em fotografia, nomeadamente a partir do pensamento de Walter Benjamin e da morfologia goethiana. No **Capítulo III. 5.** recuperaremos também estas palavras de Malebranche, no contexto de um comentário de Benjamin sobre a obra de Kafka, a saber, uma atenção que incluía todas as criaturas.

¹³⁸ *Idem, Tratado da Evidência*, op. cit., p. 110. Relembremos que o quarto capítulo do *Tratado da Evidência* intitula-se “Da orientação à atenção”; nele jogam-se aspectos fundamentais do enraizamento perceptivo da evidência.

¹³⁹ Cf. *idem, ibidem*, pp. 111-112.

Ainda em relação às questões da atenção no *Tratado da Evidência*, é sintomático que o percurso da orientação à atenção culmine na *fixação*, com os seus correlatos da *captura*, da *apreensão*, da *absorção*, palavras que também fazem parte do léxico fotográfico. Neste sentido, atentemos na metáfora proposta a partir de Leibniz (e é importante lembrar que, no contexto da teoria da evidência que aqui está em questão, as metáforas participam e tecem a própria estrutura da evidência, são, por assim dizer, o seu substrato linguístico; e, por vezes, “as metáforas da Luz e do Fogo dizem melhor o que Husserl se esforça por transmitir pelo conceito”¹⁴⁰):

A atenção é concentração de luz que gera a luz. Prolongando a metáfora, pensamos na lente. A atenção seria, no conhecimento humano, o análogo dessa alegria celeste que, segundo Leibniz, “leva à concentração [*concentrierung (sic)*] da beleza infinita num pequeno porto da alma. Os espelhos e as lentes que queimam (*Brennspiegel oder Brenngläser*) são disso um modelo”. A evidência é como a fulguração de uma atenção que participa já da verdade.¹⁴¹

Esta associação entre atenção e concentração por intermédio dos aparelhos ópticos desdobra-se em vários sentidos. A ideia de mónada está aqui em jogo (em “Perto do Olhar”, a partir de uma fotografia intitulada *Intercity Scotrail* (ver **Figura 12**) é-nos dito que o olhar do fotógrafo faz com que as mónadas comuniquem entre si), ideia que retomaremos no **Capítulo II** da nossa dissertação, a propósito da noção de imagem dialéctica de Walter Benjamin, a qual, como tentaremos mostrar, tem profundas afinidades com o modelo técnico-teórico da fotografia. Também podemos dizer que algo na fotografia se aproxima de uma beleza infinita (Fernando Gil refere-se por duas vezes ao infinito – ao bom e ao mau infinito hegelianos – no texto sobre Gérard Castello Lopes) ou, mais do que beleza infinita, propomos a hipótese de que a fotografia se situa numa ambivalência e numa tensão com a beleza, como se a atenção por ela exigida nos aproximasse dessa vertigem do “inconcebível universo” do *Aleph* de Jorge Luís Borges, a possibilidade de tudo ver que está – e isto é determinante – numa cave sombria: “Senti infinita veneração, infinita lástima”¹⁴².

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 115.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, pp. 112-113.

¹⁴² Jorge Luís BORGES, *O Aleph*, trad. Flávio José Cardoso, Planeta DeAgostini, Lisboa, 2001 [1949], p. 103.

Mas regressemos a “Perto do Olhar”. Fernando Gil propõe-se analisar as fotografias de Gérard Castello Lopes a partir do modelo aporético que pressupõe uma tensão na postura do fotógrafo e no próprio ofício fotográfico. Nessa análise não deixam de constar uma série de conceitos, metáforas e expressões que tocam na estrutura da evidência: “atenção”, “presencialidade activa”; “presença”; “A fotografia é um *tour de force* mágico”. Contudo, por outro lado, esta ordem de evidência coexiste com os efeitos de sobre-realidade (e não de irrealidade, sublinhe-se), de desrealização e transfiguração, os quais não anulam a presencialidade, mas como que a mantêm em tensão. A partir de uma fotografia intitulada *Intercity Scotrail*, a que já nos referimos anteriormente, o último momento do texto desdobra a questão do olhar, fazendo-nos entrar no jogo de olhares que nessa fotografia se tece, jogo que, por sua vez, seria impossível sem o próprio olhar do fotógrafo.

Aprofundemos outros traços da evidência fotográfica.

Nas páginas iniciais de *A Câmara Clara*, Barthes refere-se ao carácter deíctico da fotografia, o qual está na mais íntima relação com a sua singularidade. Esse carácter e essa singularidade são aquilo que tornam difícil, senão mesmo impossível, falar-se de fotografia a partir de uma definição geral, estanque, acabada:

tat, em sânscrito, significa *isso* e lembra o gesto da criança que aponta qualquer coisa e diz: *Ta, Da, Ça!* Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: *isto, é isto, é assim!* [...] A fotografia nunca é mais do que um canto alternado de “Olhe”, “Veja”, “Aqui está”; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem deíctica. É por isso que quanto mais lícito é falar de uma Foto tanto menos me parece possível falar da fotografia.¹⁴³

A propósito deste gesto da criança que aponta, relembremos o poema de Alberto Caeiro que referimos na **Introdução**: também nele a aprendizagem do olhar estava ligada a uma Criança Eterna que aponta com o dedo.¹⁴⁴ Há qualquer coisa de infantil na fotografia, se assim o podemos dizer, uma espécie de contacto com a simplicidade do mundo e com aquilo que está aí, pronto a fazer parte de um novo mundo.¹⁴⁵ Mesmo os

¹⁴³ Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁴ Alberto CAEIRO, *O Guardador de Rebanhos VIII*, *op. cit.*, p. 39: “A Criança Eterna acompanha-me sempre. / A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando”.

¹⁴⁵ Como mostraremos ao longo da nossa dissertação, sobretudo no **Capítulo III**, Walter Benjamin diria a este respeito que as crianças têm mais facilidade em descobrir o rosto que as coisas do mundo voltam

fotógrafos que “constroem” as suas fotografias, que as planeiam e elaboram detalhadamente, não deixam de apontar, como se dissessem: “isto existe e é isto que deve ser visto”. Ainda que, posteriormente, de forma mais ou menos abrupta, nos mostrem que “isto” é qualquer coisa de complexo, nem verdadeiro nem falso, ainda que depois joguem (vestígios infantis?) com as tensões criadas na imagem, obrigando-nos a – mais do que corroborar a realidade que nelas se encontra – encontrar nessa realidade os caminhos do auto-engendramento expressivo, os caminhos que se tecem entre a vista e o olhar, os caminhos da atenção, das ligações, dos afectos.

Portanto, a fotografia é um gesto de apontar, coloca-nos num frente-a-frente, obriga-nos a olhar. Nisto partilha algo com todas as imagens, pois todas, de algum modo, implicam este gesto. Mas na fotografia o carácter deíctico tem muito mais força, pois decorre, antes de mais, de um contacto com a realidade, com tudo o que daí advém ao nível da percepção e do reconhecimento de formas¹⁴⁶, ao nível do corte e do enquadramento. Por outro lado, esse apontar pode ser associado, de um ponto de vista genético, ao próprio gesto do fotógrafo, que aponta e recorta visualmente uma imagem. Este gesto é um gesto do olhar, mas não é desencarnado, envolve um corpo, por mais que este apareça como uma subtracção em relação ao visível da fotografia.¹⁴⁷

Ora, no Quadro III do *Tratado da Evidência*, intitulado “Mapa da evidência”, vemos como o apontar se coloca entre o tacto e a vista: “O *apontar* reúne tacto e vista, federa um contacto ideal e uma vista dirigida a uma coisa única. Na escala da *deixis*, cola-se à linha que separa tacto e vista, é emblemático da sua nervura comum. Apontar um objecto é tocá-lo com uma vista que não é ainda um olhar livre sobre o espaço.”¹⁴⁸ Na sua artificialidade assumida, o que este quadro faz, entre muitas coisas, é fornecer o acesso a uma vivência unitária complexa, que assim é apresentada nos seus diversos componentes. Nele são expostos os diversos níveis que articulam a experiência sensível

para elas. Fernando Gil não se deixa ir tão longe. Como acabámos de ver, diz apenas que “É possível fazer fotografia, o olhar que apropriada é apropriado ao objecto, seria o olhar próprio do objecto, se ele pudesse olhar”.

¹⁴⁶ Seria necessário, neste contexto, aprofundar os desenvolvimentos que Fernando Gil tece sobre as teorias da percepção directa, nomeadamente a partir do livro de James J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey / London, 1986 [1979].

¹⁴⁷ Mas por vezes há resistências a esta subtracção. Além dos auto-retratos, os fotógrafos desdobram-se e entram nas fotografias de outras formas (este é um dos jogos mais elementares), por intermédio de uma mão que entra ostensivamente no enquadramento, por intermédio de um reflexo ou de uma sombra (reflexos e sombras que são, para Platão, a matriz originária das imagens. Cf. PLATÃO, *A República*, trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, Livro VI, 509d-510a, pp. 310-311.).

¹⁴⁸ Fernando GIL, *Tratado da Evidência*, op. cit., p. 75.

com a língua, o sentir, as metáforas e os conceitos, num movimento que pode ser seguido desde o concreto ao abstracto, iluminando o complexo percepção-linguagem em que se tece a evidência.

Há algo no carácter deíctico da fotografia que a aproxima do *isto* wittgensteiniano. Pensamos, por exemplo, em todos os momentos em que as explicitações de Wittgenstein encontram um ponto para trás do qual não se pode ir, como uma certeza fundadora que de certo modo está aquém de uma distinção entre o perceptivo e o conceptual, entre o sensorial e o racional: “«Eu sei que isto [*das*] é uma mão» – E o que é uma mão? – «Bem, isto [*das*], por exemplo.»”¹⁴⁹. Não se trata ainda da verdade da mão, mas sobretudo de mostrar, de ter presente, o que desde logo constitui um solo sobre o qual poderemos posteriormente construir a dúvida, procurar a verdade e a falsidade, de acordo com o movimento da vida.¹⁵⁰ E a fotografia reactiva a seu modo esta experiência. Também ela nos diz *isto* – embora com outra força e outras consequências.

Já vimos que a estrutura da evidência assenta no complexo percepção-linguagem e tem como principal operador a alucinação. Esta questão da alucinação da evidência, enquanto preenchimento de uma expectativa ou satisfação de um desejo, encontra paralelos em dois dos autores mais importantes e citados em teoria da fotografia, se bem que os termos por eles utilizados não correspondam exactamente aos que são propostos no *Tratado da Evidência*.

André Bazin, em “Ontologia da Imagem Fotográfica”, também refere uma alucinação constitutiva da fotografia, embora o faça em função de uma indistinção entre imaginário e real, entre imagem e objecto, indistinção que desde logo foi aproveitada pelos surrealistas, pois trata-se de “uma imagem que participa da Natureza: uma verdadeira alucinação”¹⁵¹. De qualquer forma, é uma alucinação do objecto, uma espécie de preenchimento de uma expectativa que, em Bazin, ganha contornos antropológicos, relacionados com um desejo de realismo e de fixação do tempo. A “ausência do homem” na fotografia pode assim ser vista como uma “satisfação

¹⁴⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Über Gewissheit / On Certainty* (ed. bilingue), ed. G. E. M. Ascombe e G. H. von Wright, trad. Denis Paul e G. E. M. Anscombe, Harper Torchbooks, New York, Hagerston, San Francisco, London, 1972 [1969], §268, p. 35.

¹⁵⁰ Cf., a este propósito, *idem, ibidem*, § 115, p. 18: “Quem quisesse duvidar de tudo, não chegaria sequer à dúvida. O próprio jogo da dúvida pressupõe já a certeza”.

¹⁵¹ André BAZIN, “Ontologia da imagem fotográfica”, *op. cit.*, p. 20.

completa do nosso apetite de ilusão por uma reprodução mecânica de que o homem é excluído”¹⁵².

O segundo exemplo é proveniente de *Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire* e diz respeito a uma imagem que Walter Benjamin enuncia aquando da discussão sobre as alterações que a fotografia provocou na questão da memória, alterações que se relacionam com o efeito de choque na modernidade. Referindo-se a uma distinção entre pintura e fotografia em função do elemento do desejo e da satisfação, diz o seguinte:

Um quadro que contemplemos reflecte algo de que o olhar nunca se poderá saciar. Aquilo que lhe permite realizar o desejo susceptível de ser projectado até à sua origem seria então qualquer coisa que alimenta incessantemente esse desejo. Torna-se então claro o que separa a fotografia da pintura, e a razão pela qual não pode haver um princípio “formal” único que sirva a ambas: para o olhar que não se sacia perante um quadro, a fotografia representa antes aquilo que a comida é para a fome ou a bebida para a sede.¹⁵³

Esta satisfação do olhar deve ser confrontada com outras passagens que Benjamin dedica à fotografia, sobretudo as que, na “Pequena História da Fotografia”, estabelecem a relação com uma ordem temporal. A aura que se dá pelo recuo da realidade que consumiu o carácter da imagem, por mais próxima que esteja, constitui uma origem que alimenta incessantemente, ou pode alimentar, o olhar. Contudo, em contraposição à pintura, e tal como Benjamin enuncia na passagem que citámos, a fotografia está mais próxima da saciedade, do preenchimento do desejo.

Não é despreciando que Benjamin, tal como Wittgenstein, enraíza muitas das suas imagens de pensamento no próprio movimento da vida, do quotidiano, dos pequenos gestos, do corpo – como é o caso da fome ou da sede. Trata-se de compreender, de agarrar o pensamento a partir de dentro – à falta de melhor expressão. De qualquer forma, deixemos repousar esta passagem na sua enigmática fertilidade. Diremos apenas que talvez muitos fotógrafos ou artistas que usam a fotografia tenham aprendido a jogar e a exercitar-se com esta fome.

¹⁵² *Idem, ibidem*, p. 16.

¹⁵³ Walter BENJAMIN, “Sobre alguns Temas em Baudelaire”, in *A Modernidade, op. cit.*, p. 141 (GS, I, 2, p. 645).

O sentimento, com tudo o que pressupõe de forças afectivas e desejantes, desempenha também um papel essencial na energética da evidência e na sua constituição alucinatória. O sentimento enxerta-se nesta constituição, intensificando-a e, segundo a lógica do preenchimento, alimentando-a de modo único. As diversas experiências fotográficas que Barthes descreve em *A Câmara Clara*, sobretudo as que têm a ver com as fotografias da mãe (e a contraposição que a maioria delas estabelece com a Foto do Jardim de Inverno¹⁵⁴) são um paradigma destas articulações entre evidência e sentimento ao nível da fotografia.¹⁵⁵

Embora não possamos desenvolver presentemente este filão entre evidência e sentimento, podemos no entanto referir que na fenomenologia da experiência estética de Mikel Dufrenne encontram-se porventura alguns elementos preponderantes. De facto, Dufrenne terá sido um dos filósofos que, na senda da fenomenologia, mais profundamente desenvolveu o *a priori* afectivo enquanto substrato da experiência estética. Este *a priori* parte de uma reinterpretação da filosofia kantiana, segundo a qual a qualidade afectiva que o define “não é somente no espectador esse pré-conhecimento que a experiência actualiza, é também no objecto estético o que lhe dá forma e sentido, o que o constitui como capaz de um mundo”¹⁵⁶. Portanto, é um *a priori* que se estabelece sobre uma afinidade entre o homem e o mundo. Neste sentido, segundo António Pedro Pita, “A presença e a representação não são os únicos modos possíveis de referência ao real. Pelo sentimento, o homem e o mundo re-estabelecem relações sob a égide de uma *evidência* que a estrutura demonstrativa da representação pudera dispensar mas a que a co-substancialidade do homem e do mundo faz permanentemente

¹⁵⁴ “Imagem justa”, singularidade última, intensificada, que preenche todo o espaço da expectativa como se preenchesse o vazio de um cilindro. O tema final do *Tratado da Evidência* tem exactamente a ver com a satisfação pela singularidade, num ajustamento contínuo, um dos aspectos fundamentais da evidência. Existe apenas um tipo de satisfação para cada expectativa. “É pela sua própria singularidade que o existente individual contribui para a evidência, a apodicticidade exclui o ser-de-outra-maneira, Husserl explicou-o, tal como Wittgenstein, que reúne adequação e apodicticidade no preenchimento da expectativa. O seu modelo é o ajustamento – contínuo – de um cilindro a uma câmara cilíndrica, a sua figura simétrica o espaço vazio, o jogo não determinado, arquétipo (*Urbild*) da insatisfação (*Unbefriedigung*).” Fernando GIL, *Tratado da Evidência*, op. cit., p. 264.

¹⁵⁵ No final do **Capítulo III** ensaiaremos uma nova aproximação entre fotografia e sentimento, desta feita a partir da afinidade entre Benjamin e Kafka. Como se tornará patente, aquilo que Barthes parece minorar ao nível da relação entre arte e fotografia, isto é, a inscrição da ordem do sentimento nas possibilidades estéticas e expressivas da fotografia, conhece no gesto benjaminiano (com tudo o que este implica de semelhança e jogo) uma outra possibilidade de compreensão e de abertura: não se trata de *fazer da fotografia uma arte*, mas de *encontrar no seu núcleo o embrião redentor da realidade enquanto gesto artístico*.

¹⁵⁶ Mikel DUFRENNE, *Esthétique et Philosophie*, 1, p. 60, apud António Pedro PITA, “Experiência estética e *a priori*”, in *O Homem e o Tempo. Liber Amicorum para Miguel Baptista Pereira*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1999, p. 154.

apelo.”¹⁵⁷ A evidência nunca seria apenas o correlato de um olhar que se abre, pois o acordo que ela permite implica o “«corpo todo» do homem”¹⁵⁸. A valorização da evidência como núcleo central da experiência é, no quadro do pensamento de Dufrenne, um aspecto determinante da crítica ao empirismo (e da crítica à cronologia historicista do empirismo), constituindo uma categoria fundamental onde se afirma a co-substancialidade do homem e do mundo. Saliente-se ainda que este *a priori* que se constitui na intersecção entre evidência e afecto tem qualquer coisa de *selvagem*, noção que, mais do que uma expressão metafórica, dá conta das consequências da releitura e da desformalização do *a priori* kantiano – noção que também irá abrir para o *virtual*.¹⁵⁹ António Pedro Pita não deixa de referir que esta perspectiva se afasta das teses mais restritivas da sociologia e do estruturalismo, nomeadamente das leituras históricas a que o estruturalismo de Michel Foucault (nos seus méritos e restrições) deu corpo, com todas as suas propagações pela filosofia e pelas ciências sociais.¹⁶⁰ Relembramos que, no início deste subcapítulo, começámos desde logo por situar essas propagações no trabalho de John Tagg, o qual encarna, talvez de modo extremado, uma série de tendências na análise da fotografia, da imagem e da visualidade.

Foram enunciados alguns exemplos de articulações entre a estrutura da evidência e a fotografia. Outras indicações seriam possíveis, relacionadas, por exemplo, com as questões do ponto de vista, da temporalidade e do sonho.¹⁶¹ Se aprofundássemos ainda mais este tema, tornar-se-ia necessário contrapor a estrutura formal da evidência fotográfica aos seus diversos graus. Este seria o passo necessário para o restabelecimento da relação entre evidência fotográfica e prova ou verdade, isto é, o restabelecimento da dimensão epistemológica da fotografia. Seria também uma forma

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 153. Saliente-se, neste contexto, a importância de um projecto de estudo, ainda não concretizado, que António Pedro Pita enuncia no artigo em causa, onde é proposto exactamente o desenvolvimento desta problemática à luz dos trabalhos consagrados por Fernando Gil à noção de “evidência”. Cf. *idem, ibidem*, n. 105, p. 162.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 162.

¹⁵⁹ Também Hubert Damisch identificava uma relação entre *O Imaginário* de Sarte e *A Câmara Clara* de Barthes em função de uma fenomenologia selvagem. A sua noção de selvagem não será certamente equivalente à de Dufrenne, no entanto, a tentativa de pensar o afecto na evidência não pode deixar de ser, da parte de Barthes, um profundo gesto de releitura da fenomenologia de Husserl, à semelhança – embora noutra escala – do gesto de Dufrenne.

¹⁶⁰ Cf. *idem, ibidem*, pp. 162-170.

¹⁶¹ De alguma forma, esta questão do sonho, da fascinação, das forças mágicas e do encadeamento (que Fernando Gil adopta sobretudo da teoria do sonho de Paul Valéry), será retomada no **Capítulo III**, aquando da leitura de *Mimēsis e Negação* e da ideia de evidência enquanto *mimesis* que exclui toda a espécie de negação, presente no texto “O Amor da Evidência”, escrito em 1992. Cf. Fernando GIL, “O Amor da Evidência”, in *Modos da Evidência*, op. cit., p. 96.

de averiguar os diversos aspectos da evidência fotográfica nas suas diversas relações com o conhecimento e o domínio do vivido.

De qualquer forma, e para terminarmos, desenvolvamos brevemente o desconcerto de uma evidência ambígua.

Ao longo da nossa dissertação, concretizaremos a ideia de fotografia enquanto “representação que apresenta”, procurando na palavra alemã *Darstellung* (apresentação) uma especificidade fotográfica que, contudo, não nos obriga a sair, de modo absoluto, do domínio da representação. Ora a apresentação fotográfica encontra um dos seus traços mais profundos no carácter deíctico e na ostensão: nestas trata-se de mostrar, de ter presente. Mas, como atrás dissemos, o próprio mostrar fotográfico tem características únicas, que decorrem do facto de, simultaneamente, apresentar algo que se retirou, que está ausente. A isto corresponde uma espécie de *descoincidência fatal*. Fatal porque, efectivamente, há nela qualquer coisa de mortífero. Esta conjugação entre força de evidência e morte é um dos traços mais fortes da fotografia, uma das fontes dos seus paradoxos, da sua ambiguidade.

A força do aparecer, a ostensão constitutiva da evidência, não é o resultado de uma escolha entre a verdade e a falsidade, embora construa por dentro modos específicos de nos relacionarmos com a verdade e a falsidade. Em fotografia, essa ostensão traz consigo a força de uma distância – o ser que tocou a fotografia – e a força de uma intensificação – o recorte, o enquadramento que se destaca do mundo. Uma outra referência, vinda do campo do cinema, pode auxiliar-nos neste aspecto. Diz respeito ao livro que Jean-Luc Nancy escreveu sobre Abbas Kiarostami, intitulado exactamente *L'Évidence du Film*. Dos dois ensaios e da conversa entre Nancy e Kiarostami que o compõem, desponta uma interpretação que gira em torno do modo como os filmes do iraniano nos dão uma experiência de mundo singular, compreensível em função da sua evidência. À partida pode parecer estranha a utilização desta noção para falar de um cinema que, mesmo na sua face mais documental, parece situar-se tantas vezes numa complexa e fértil fronteira entre a realidade e a ficção. Mas, tal como vimos anteriormente, a evidência a que Nancy se refere não é a que pressupõe uma espécie de verdade inatacável, uma plenitude de adequação de sentido. Pelo contrário:

A evidência, no seu sentido forte, não é aquilo que tem um sentido claro, mas aquilo que fere e cujo golpe dá uma oportunidade ao sentido. É uma verdade, não enquanto correspondência com um dado critério, mas enquanto impressão. Também não é uma revelação, pois a evidência mantém sempre um segredo ou uma reserva essencial: a reserva da sua própria luz, da qual ela provém.

Evidentia: a qualidade daquilo que se vê de longe (por um virar do avesso passivo o sentido activo de *video*, “eu vejo”). A distância da evidência fornece quer a medida do seu afastamento, quer a medida da sua potência. Isso *distingue-se* de longe porque isso destaca-se, separa-se [...]. Isso fere pela sua distinção: uma imagem é também, sempre, aquilo que se subtrai de um contexto e aquilo que se talha sobre um fundo. É sempre um recorte, um enquadramento.¹⁶²

Ora, na fotografia somos também confrontados recorrentemente com um tipo de experiências perceptivas e de pensamento que são de carácter intuitivo, que tocam num elemento natal da nossa relação ao mundo e que são prévias à verdade e ao engano. Podemos até dizer que muita da fotografia contemporânea se coloca exactamente numa certa ambiguidade onde algo é dado simultaneamente como verdade e engano. O desconcerto de uma evidência ambígua.¹⁶³

¹⁶² Jean-Luc NANCY, *L'Évidence du Film: Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, 2001, p. 43. Para uma compreensão da evidência num estudo que incide maioritariamente sobre a compreensão da arte minimalista, cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992. Com o intuito de evitar as armadilhas da tautologia, Didi-Huberman concebe uma evidência rasgada pela dissemelhança, que visa cindir a própria questão da evidência.

¹⁶³ Para uma compreensão da evidência fotográfica neste domínio de ambiguidade e jogo artístico, cf. Régis DURAND, *La Part de l'ombre – Essais sur la expérience photographique 1*, La Différence, Paris, 1990, sobretudo o capítulo “L'Évidence Photographique”, pp. 15-83. Durand parte exactamente da dificuldade em explicar por que razão, mesmo colocando-se aspas nas palavras “objectividade” ou “facto”, há sempre na fotografia o fantasma de qualquer coisa imediata ou transparente que não é apenas um resquício cultural dos primórdios da fotografia e da ingenuidade dos primeiros homens que com ela se confrontaram. Neste sentido, e talvez pelo facto de a palavra “objectividade” ter conotações demasiado positivistas e científicas, Durand reanalisa a pertinência da força de evidência no seu confronto com a fotografia contemporânea. Não deixa de salientar que, na expressão “força de evidência”, é a própria força, talvez mais do que a evidência, aquilo que é determinante em fotografia, permitindo-nos, numa época que tanto desconfia do real, manter uma ligação de perseverança com o real.

4. O gesto de fotografar

a. Uma experiência de pensamento e a sua descrição

No livro *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (*Gestos. Ensaio de uma fenomenologia*)¹⁶⁴, editado pela primeira vez em 1991 tendo por base um conjunto de textos de conferências e cursos dados por Vilém Flusser ao longo de vários anos (textos que foram retrabalhados pelo autor para a sua publicação em livro), são desenvolvidas uma série de descrições de diversos gestos, entre os quais o de fotografar. No presente subcapítulo, atentaremos minuciosamente na descrição deste gesto, pois dela resultam uma série de traços que enriquecerão a nossa compreensão do que é e pode ser a fotografia. Não deixaremos também de apontar os pressupostos teóricos destas descrições de cariz fenomenológico, sobretudo os que concernem ao gesto de fotografar e à teoria dos gestos que lhe subjaz. Por último, teceremos alguns comentários críticos sobre a compreensão do gesto de fotografar que é desenvolvida por Flusser, apontando o seu alcance e os seus limites, abrindo-se assim o caminho para o capítulo subsequente da nossa dissertação.

A referência à fenomenologia, explícita no título da obra, não é única no contexto dos trabalhos de Flusser.¹⁶⁵ Talvez mais específico seja o entendimento da fenomenologia que ela pressupõe, assente sobretudo na atitude descritiva e na procura de um isolamento dos elementos essenciais dos diversos gestos abordados. Mais do que uma redução eidética, no sentido husserliano, talvez se possa falar de uma recondução ficcional à especificidade dos gestos por intermédio de imagens de pensamento que visam aprofundar progressivamente a sua compreensão. Este procedimento é determinante no que toca a “O gesto de fotografar”. Lambert Wiesing não deixa de apontar a importância do livro sobre os gestos para a compreensão da singular adopção que Flusser fez dos conceitos e métodos fenomenológicos. Contudo, essa compreensão

¹⁶⁴ Vilém FLUSSER, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bollman Verlag, Bensheim / Düsseldorf, 1993 [1991]. Em anexo, no final da dissertação, apresentamos uma tradução inédita deste texto.

¹⁶⁵ Outros trabalhos colocam-se também em solo fenomenológico. Por exemplo, Vilém FLUSSER, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Carl Hanser Verlag, Wien, 1993.

não é uma tarefa fácil, pois Flusser furta-se deliberadamente, salvo raras exceções, à tarefa da genealogia filosófica e da explicitação dos conceitos num quadro histórico-filosófico bem delimitado. Mas o que aparece neste livro vai mais longe do que a possibilidade de reconstituição de uma genealogia. A afinidade que Flusser encontra entre o gesto de fotografar e o gesto de filosofar faz do primeiro uma espécie de fenomenologia com meios imagéticos.¹⁶⁶ Portanto, o texto de Flusser não nos dá a conhecer apenas mais um aspecto da sua teoria da fotografia, permite também compreender a adopção particular que ele faz da fenomenologia. E, na nossa opinião, essa adopção faz ressoar alguns dos elementos das análises que temos vindo a realizar ao longo deste capítulo, assim como abre para questões que, de forma directa e indirecta, constituirão o restante percurso da nossa dissertação.

A análise do gesto de fotografar que Flusser nos propõe nesta obra é realizada a partir da criação de uma ficção fenomenológica, de uma situação imaginária cuja descrição revela as estruturas básicas do gesto em causa. Neste sentido, distingue-se do quarto capítulo do *Ensaio sobre a Fotografia – para uma filosofia da técnica*, capítulo que também se intitula “O gesto de fotografar”, no qual Flusser visa sobretudo reconstituir a condição cultural do gesto fotográfico. Essa condição tem implícita a ideia de que, sendo técnico, o gesto fotográfico é um gesto que articula conceitos, pois “a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho”¹⁶⁷ e dos conceitos que o determinaram. De entre as várias características do gesto de fotografar que aparecem na obra *Ensaio sobre a Fotografia – para uma filosofia da técnica*, salientamos a sua consideração como “um gesto caçador no qual o aparelho e o fotógrafo se confundem, para formar uma unidade funcional inseparável. O propósito desse gesto unificado é produzir fotografias, isto é, superfícies nas quais se realizam simbolicamente cenas. Estas significam conceitos programados na memória do fotógrafo e do aparelho”¹⁶⁸. É importante atender ao pano de fundo da obra: estabelecer

¹⁶⁶ Para uma comparação entre os pressupostos fenomenológicos husserlianos e sua adopção / transformação por Flusser, cf. Lambert WIESING, “Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit. Zur Husserl-Rezeption bei Flusser”, in *Flusser Studies*, nº 10, November 2010, Double Issue (<http://www.flusserstudies.net/pag/10/wiesing-fotografieren.pdf>). Lambert Wiesing mostra como a proposta fenomenológica de Flusser está longe dos princípios e métodos husserlianos, contudo, não deixa de acentuar o modo como ela encontra e ilumina, nas suas descrições, determinados princípios intemporais e invariantes relativos aos gestos e aos fenómenos culturais que os envolvem.

¹⁶⁷ Cf. Vilém FLUSSER, capítulo 4. “O gesto de fotografar”, in *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica*, op. cit., p. 51.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, pp. 54-55.

uma filosofia da técnica (e das imagens técnicas) a partir do modelo do aparelho fotográfico.

Contrapondo a perspectiva sobre o gesto de fotografar presente no *Ensaio sobre a Fotografia – para uma filosofia da técnica* à que nos é apresentada em *Gestos. Ensaio de uma fenomenologia*, verifica-se que: i) o livro *Gestos* foi preparado pelo próprio Flusser em 1991, isto é, cerca de oito anos após a publicação, em língua alemã, da primeira versão do *Ensaio sobre a Fotografia* (a edição brasileira que aqui utilizamos é já uma edição revista e escrita directamente em português, provavelmente entre 1984 e 1985); ii) em *Gestos*, o gesto de fotografar é trabalhado de uma perspectiva diferente da anterior, pelo que alguns temas ou conceitos são reavaliados em função de uma fenomenologia que visa aproximar a fotografia da tradição do pensamento filosófico; iii) a descrição fenomenológica do gesto fotográfico aparece no contexto do lançamento das primeiras pedras de uma teoria dos gestos. Todas estas razões são mais do que suficientes para argumentar em favor da existência, no livro *Gesten*, de uma ampliação da compreensão teórica da fotografia no pensamento de Flusser e, quiçá, de uma reavaliação crítica das suas próprias teses anteriores.

Por tudo isto se pode dizer que, embora possa parecer vulnerável ao argumento da diversidade de usos e de gestos de fotografar, a descrição realizada por Flusser não deixa de trazer à luz aspectos fundamentais que importa reter e desenvolver. É sobretudo sobre esses aspectos que nos deteremos, fazendo um comentário muito próximo do texto. Neste, trata-se de mostrar o gesto na sua complexidade, isto é, nas suas múltiplas intersecções, que não são redutíveis a uma decomposição e abstracção dos elementos que o compõem. A descrição do gesto de fotografar sai fora do campo restrito de uma “teoria da imagem”, constituindo uma interessante análise das relações entre gestualidade, corporalidade, estética, fotografia e filosofia.

No início do texto, Flusser começa por salientar a forma como a fotografia, enquanto objecto tecnológico, produz pensamento. Dirige-se directamente ao núcleo de determinadas discussões filosóficas relativas ao conhecimento ou à relação entre os fenómenos concretos e as ideias dos fenómenos, discussões que se materializam de forma muito clara na oposição entre empiristas e racionalistas. Ora, numa primeira instância, e de acordo com uma abordagem superficial, aquilo que a fotografia traz à discussão filosófica é a introdução de um elemento de causalidade segundo o qual os temas da fotografia são impressos na imagem, ao contrário do que acontece na pintura.

Isto contribuiria para a sua objectividade. Poder-se-ia então dizer que os fenómenos que aparecem numa pintura são encontrados no significado que lhes seria conferido pela subjectividade das ideias e das intenções. No entanto, para Flusser esta distinção entre fotografia e pintura é redutora e infértil, sendo necessário desvalorizá-la enquanto elemento a ter em conta na descrição dos gestos de fotografar e de pintar, pois

quer a fotografia quer a pintura têm origem em movimentos muito complexos e contraditórios. No acto de pintar existem fases objectivas e no acto de fotografar existem fases subjectivas, numa tal dimensão que torna a distinção entre objectividade e subjectividade mais do que problemática. Se quisermos efectuar a distinção entre pintura e fotografia, e temos de fazê-lo se quisermos compreender a nossa relação com o mundo, antes de mais temos que analisar ambos os gestos que produzem fotografias e pinturas.¹⁶⁹

Verifica-se, portanto, uma proposta de compreensão da fotografia e da pintura em função dos gestos que as constituem, proposta que é acompanhada por uma subtil ironia relativamente ao “fascínio” das explicações causais da fotografia e das explicações intencionais da pintura. A singularidade e a profundidade dos problemas levantados pela fotografia – e a forma como, numa segunda instância, se percebe a dissolução da oposição entre objectividade e subjectividade – conduz à aporia e obriga, se se quiser sair de lógicas simplistas, a um outro pensamento, ao ensaio, neste caso fenomenológico, de outras possibilidades compreensivas. A análise do gesto de fotografar é assim encetada enquanto passo preparatório para o estudo da fotografia e da sua comparação com a pintura.

Nos primeiros momentos da descrição do gesto de fotografar, Flusser identifica desde logo um problema de fundo. É que, ao tentarmos descrever o gesto do fotografar, temos a tendência de fazê-lo como se estivéssemos a fotografar esse gesto, ainda que num sentido metafórico. “Uma fotografia é a «descrição» bidimensional de um gesto, contanto que compreendamos por “descrição” a tradução de um contexto para um outro contexto. A fotografia de um homem a fumar cachimbo é a descrição do seu gesto de fumar através da tradução [*Übertragung*] do gesto de quatro dimensões para duas dimensões.”¹⁷⁰ Portanto, é um erro julgar que, ao escrever sobre o gesto de fotografar,

¹⁶⁹ Vilém FLUSSER, *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*, op. cit., p. 101.

¹⁷⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 102

estejamos de alguma forma a fotografar esse tema. Neste sentido, Flusser defende a ideia de que, para descrever o gesto de fotografar, é necessário capturá-lo como se não tivéssemos dele conhecimento e o víssemos pela primeira vez. Portanto, é necessária uma espécie de *epoché*, embora ele não utilize esta noção. Contudo, mais do que uma descrição genérica e abstracta dos actos de consciência, mais do que uma análise da estrutura intencional, Flusser propõe uma situação imaginária, uma experiência de pensamento, uma situação.

A situação decorre num salão onde se encontram dois homens, um sentado, a fumar cachimbo, o outro movimentando-se com um aparelho nas mãos. A descrição dessa situação revela-se bastante complexa, pois o homem do cachimbo parece estar a “representar” alguém a fumar; por outro lado, o homem com o aparelho faz um circuito estranho em torno do fumador. Neste sentido, Flusser refere que o modo como nós interpretamos a situação depende também da intervenção e do intuito do investigador, daquele que sobre ela se debruça e que a descreve – neste caso, o próprio Flusser. O investigador “foca” algo da situação, o que, mais uma vez, nos coloca nas proximidades de um procedimento fotográfico.

Flusser quer descrever e pensar a situação em função do seu movimento interno. Isto significa, por sua vez, a assunção de que “o homem com o aparelho não se move para encontrar a melhor posição para fotografar uma situação estável (embora possa pensar que o faz). Na verdade, procura uma posição que corresponda da melhor forma às suas intenções de fixar uma situação móvel”¹⁷¹. Toda a intrincada teia de relações que se estabelece entre os membros da situação, incluindo o seu observador, aquele que a descreve, forma um conjunto de perspectivas dentro de uma única situação. Esta situação é como que um “lugar” de intersubjectividade que faz parte do nosso estar-no-mundo.¹⁷²

Neste contexto, Flusser introduz a ideia de um ver “reflexivo” ou “crítico”, pois embora o observador e o fotógrafo estejam-no-mundo, participando no seu papel, agindo em função da partilha intersubjectiva, têm também a capacidade de criar uma

¹⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 104. Veremos adiante, quando especificarmos a noção de *afinação* (*Gestimmtheit*), que Flusser propõe como fundamental para a sua teoria dos gestos, que este movimento pode ser interpretado como um modo particular da afinação do gesto fotográfico, o qual não encontra equivalente em mais nenhum gesto humano.

¹⁷² Cf. *idem, ibidem*, p. 105.

distância. Exactamente porque é um ser humano, o homem com o aparelho não está *apenas* na situação.

Sabemos que se trata de um ser humano, e não apenas porque vemos uma forma que identificamos como um corpo humano. Sabemo-lo também, e de um modo ainda mais significativo, porque vemos gestos que “indicam” claramente não só uma *atenção orientada* para o homem na cadeira, mas também uma *distância reflexiva* em relação a ele. Reconhecemo-nos nestes gestos pois eles são o nosso próprio modo de ser no mundo.¹⁷³

Parece existir qualquer coisa de wittgensteiniano no final desta passagem, pois ela aponta para uma certeza que, mesmo podendo não ser garantia da verdade, é no entanto uma matriz das nossas formas de vida. Além do mais, o reconhecimento que aqui está em causa estará mais próximo de uma *afinação* (*Gestimmtheit*) que se estabelece entre os seres humanos, noção desenvolvida por Flusser no primeiro capítulo de *Gestos*, noção que, aquém de abordagens causais ou semiológicas, remete para uma camada pré-racional para a qual não há critérios absolutamente fiáveis. Adiante, após a análise do texto de Flusser, voltaremos a esta ideia, pois ela contém a própria base da sua teoria dos gestos e uma interessante aproximação à arte (a obra artística como gesto imobilizado).

Este aspecto do texto de Flusser – o reconhecimento de gestos especificamente humanos – pode parecer redutor do ponto de vista dos gestos, no sentido em que, por exemplo, uma das capacidades da dança é exactamente a de quebrar, por intermédio da sua expressividade, as características gestuais humanas mais cristalizadas, introduzindo gestos que *também podem ser* gestos-animais, gestos-flores, gestos-pedras. De qualquer forma, a redução é imprescindível no quadro da descrição de Flusser, sobretudo a partir do modo como a *atenção orientada* e a *distância reflexiva* aparecem concretizadas no gesto do fotógrafo. Vemos que, para descrevê-lo, torna-se necessário recorrer a conceitos filosóficos.

O gesto do fotógrafo é um gesto filosófico; ou, dito de outra forma: desde que a fotografia foi inventada, tornou-se possível filosofar não só por intermédio das palavras, mas também das fotografias. A razão para isso é que o gesto de fotografar é um gesto da visão, aquilo a que os

¹⁷³ *Idem, ibidem*, pp. 105-106. Os itálicos são nossos.

pensadores antigos chamavam de *theoria*, e que desse gesto resulta uma imagem, a qual seria por esses mesmos pensadores chamada de *idea*.¹⁷⁴

Enquanto gesto filosófico, o do fotógrafo acaba também por subverter a crítica marxista de que a filosofia se limitou a interpretar o mundo, quando na verdade o importante é transformá-lo. A subversão acontece porque as ideias da fotografia (as fotografias) são já sempre uma transformação do mundo. “A fotografia é o resultado de um olhar sobre o mundo e, ao mesmo tempo, uma transformação do mundo; é uma coisa nova.”¹⁷⁵

Assumindo então a complexidade do que está em causa no gesto de fotografar, complexidade que impossibilita uma dissecação absoluta, Flusser não deixa de apontar três aspectos que prolongam a sua descrição e que de alguma forma prolongam também a afinidade entre fotografia e filosofia. São eles: 1) a procura de um local, de uma posição de observação; 2) a manipulação da situação; 3) a distância crítica possibilitada pelo ajuste do olhar. É de salientar que, embora Flusser se refira a todos os outros pequenos gestos necessários ao resultado final, à obtenção de uma fotografia (o accionamento do disparador e todos os outros que implicam as técnicas do aparelho ou aquilo a que, actualmente, se convencionou chamar de pós-produção), estes ficarão em suspenso.¹⁷⁶

Retomando a situação do salão onde se encontra o fumador de cachimbo e o fotógrafo, Flusser aprofunda estes três aspectos.

Relativamente ao primeiro, a procura de uma posição que se torna desde logo perceptível pelos movimentos corporais do fotógrafo, é de destacar a ideia de que a posição constitui um ponto espaço-temporal, o qual, por sua vez, está na mais íntima relação com a técnica fotográfica. Dele depende o tempo de exposição necessário para a obtenção da fotografia. Por sua vez, o tempo de exposição pretendido pode provocar a procura de um novo ponto espaço-temporal. No seguimento desta ideia, percebe-se que esse ponto é também um ponto de vista que, necessariamente, pode ser revisto a todo o momento, pois a situação possibilita várias posições. Para procurar uma “boa posição”,

¹⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 106.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 106-107.

¹⁷⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 107.

o fotógrafo tem que ter um objectivo que oriente o seu perceber. Contudo – e isto é fundamental –, o objectivo pode mudar a qualquer momento.

Ele queria fotografar o fumo que se elevava do cachimbo e, enquanto procurava o ponto de vista apropriado para fazê-lo, poderia ser surpreendido pela expressão do rosto do fumador. De facto, ocorre aqui uma dupla dialéctica: uma entre o objectivo e a situação, outra entre os diferentes pontos de vista da situação. Os gestos do fotógrafo mostram a tensão destas duas dialécticas que nele intervêm. Por outras palavras, o gesto de fotografar, que é um movimento de procura de posição e que revela uma tensão quer interior, quer exterior, a qual dinamiza a procura – este gesto é o movimento da dúvida. Observar o gesto do fotógrafo sob este aspecto significa assistir ao desenvolvimento da dúvida metódica. E este é o gesto filosófico *par excellence*.¹⁷⁷

Embora, no nosso entender, esta aproximação à dúvida metódica seja de alguma forma abusiva, não queremos deixar de salientar aqui este aspecto de tensão, pois ele ilumina, a partir do interior do gesto de fotografar, questões conceptuais que já verificámos ao longo do presente capítulo da nossa dissertação (por exemplo, a distinção entre *vista* e *olhar* a partir do texto “Perto do Olhar”, de Fernando Gil) e que continuaremos a verificar nos que se seguem.

O movimento do fotógrafo decorre em quatro dimensões espaço-temporais que se sobrepõem de modos muito complexos, sendo que a dimensão temporal tem um carácter distinto, pois pressupõe o manuseamento dos tempos de exposição. Neste sentido, Flusser concebe o plano espaço-temporal em que o fotógrafo se move como um plano dividido por barreiras. Cada ponto de vista implica um salto por cima destas barreiras. O mesmo não acontece no cinema, onde as barreiras são invisíveis e a câmara pode “viajar”. Isto define a procura do fotógrafo como uma

série de processos abruptos de decisão. O fotógrafo atravessa o espaço-tempo composto por diferentes áreas da visão, por diferentes visões do mundo [*Weltanschauungen*] e por barreiras, as quais dividem o seu campo de visão. O carácter quântico do gesto de fotografar (o facto de ele dizer respeito a uma *clara et distincta perceptio*) compõe a sua estrutura como um gesto filosófico, ao passo que o gesto de filmar desfaz esta estrutura.¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, pp. 109-110.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 111.

Esta conciliação entre salto quântico e *clara et distincta perceptio* relaciona-se com alguns dos aspectos que vimos anteriormente a propósito da evidência fotográfica, nomeadamente aqueles que dizem respeito ao carácter deíctico, ao corte, ao enquadramento e ao ponto de vista¹⁷⁹. No entanto, também não deixámos de apontar o facto de que a evidência fotográfica tem as suas zonas de obscuridade e é epistemologicamente ambígua, pelo que seria necessário matizar esta *clara et distincta perceptio*, expressão que constitui um critério de verdade cartesiano. A passagem citada levanta-nos reservas por um outro motivo: a distinção em relação ao cinema parece-nos redutora, pois o movimento, como mostrou Deleuze, é pensamento.¹⁸⁰ Contudo, no quadro da teoria dos gestos que aqui está em causa, e de acordo com os traços gerais da interrupção espaço-temporal que é específica da fotografia, esta diferença tem a sua pertinência (ou pelo menos ela tem de ser pensada nas suas raízes e consequências).

Flusser conclui a análise do primeiro aspecto do gesto de fotografar, a procura de posição, referindo-se à relação que o fotógrafo mantém com o aparelho. Ora, este não é apenas um instrumento, pois “o corpo humano é de tal modo caldeado com o aparelho que quase não tem sentido querer atribuir uma função específica a cada um deles”¹⁸¹. Neste sentido, e ao contrário do que se passa, por exemplo, nas actividades de trabalho altamente mecanizadas, o gesto de fotografar é tudo menos uma auto-alienação. Apesar das determinações técnicas do aparelho como as que são introduzidas nas escalas de tempo de exposição, pode então dizer-se que “o fotógrafo é livre, não apesar, mas por causa da determinação temporal do aparelho”¹⁸².

A propósito do segundo aspecto, a manipulação, Flusser começa por explicitar que o fotógrafo não se coloca de um modo passivo relativamente à entrada da luz que vai imprimir uma superfície foto-sensível. Muito pelo contrário, e como é óbvio, ele

¹⁷⁹ Sobre a questão do ponto de vista, cf. Fernando GIL, *Tratado da Evidência*, op. cit., Capítulo IV, pp. 145-181.

¹⁸⁰ Cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.

¹⁸¹ Vilém FLUSSER, “Die Geste des Fotografierens”, op. cit., p. 111.

¹⁸² *Idem, ibidem*, p. 112. Sobre este aspecto, é necessário confrontar as teses que Flusser desenvolve em *Ensaio sobre a Fotografia*, texto a que já nos referimos anteriormente e que é, provavelmente, o seu texto mais conhecido e citado. Algumas das ideias de “O gesto de fotografar” do livro *Gestos* podem ser encontradas no quarto capítulo dessa obra, sobretudo as que concernem à questão da procura de um ponto espaço-temporal e dos saltos quânticos. Contudo, na leitura da técnica e da história que percorre o *Ensaio sobre a Fotografia* (lembremo-nos de que o aparelho fotográfico é como uma matriz de compreensão de todos os aparelhos, das suas caixas negras e dos seus efeitos de remagicização), nunca o fotógrafo, estando já caldeado com a máquina fotográfica, é visto como possuindo uma tal liberdade. Programado pelo aparelho, com todos os seus códigos e determinações, cabe ao fotógrafo “jogar contra o aparelho” para alcançar a liberdade. Cf. Vilém FLUSSER, *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica*, Relógio D'Água, Lisboa, 1998.

intervém de modo activo no processo óptico. Isto levanta desde logo a questão da objectividade da fotografia. Quanto a esta questão, ele diz-nos que não devemos duvidar em absoluto da objectividade da fotografia. Devemos duvidar, isso sim, tal como em tantas outras áreas, de um determinado sentido do conceito de objectividade do conhecimento. Todo o jogo efectuado com esta objectividade fotográfica (que, acrescentamos, se entretêce com a evidência), todo o diálogo de aparências que ele põe em movimento, sobretudo quando se trata de fotografar pessoas, permite compreender alguns dos aspectos que tornam o gesto de fotografar numa forma de arte.¹⁸³

A todos estes elementos da manipulação – relacionados com a constatação de que observar fotograficamente uma situação é manipulá-la – acresce um outro aspecto determinante: observar uma situação implica também ser por ela transformado.

A observação transforma o observador. Quem analisa o gesto do fotógrafo não precisa de conhecer nem o princípio da incerteza de Heisenberg, nem as teorias psicanalíticas. Vê de modo concreto. O fotógrafo não pode senão manipular a situação, a sua simples presença é uma manipulação. E não pode evitar modificar-se através da situação. O simples facto de nela se encontrar transforma-o. A objectividade de uma imagem (de uma ideia) não pode ser senão o resultado da manipulação (a observação) de uma qualquer situação. Na medida em que manipula aquilo que é por ela captado, qualquer ideia é falsa, e neste sentido é “arte”, ou seja, ficção. Contudo, num outro sentido existem ideias verdadeiras, aquelas que captam realmente o que por elas é observado. Talvez fosse isto que Nietzsche quisesse dizer quando afirmava ser a arte melhor do que a verdade.¹⁸⁴

Todavia, nem todos os fotógrafos admitirão esta perspectiva da manipulação da situação, sobretudo no que concerne às fotografias de paisagem. Nestas, ao contrário do que acontece com os retratos, podemos ter uma impressão de imutabilidade, como se o facto de elas não “repararem” no fotógrafo fosse um sinal da sua objectividade. Porém, Flusser assinala neste contexto a ideia que vimos na **Introdução** da nossa dissertação, relacionada com o meio-dia e o crepúsculo enquanto constituintes da paisagem. Neste sentido, e tal como Nietzsche mostrou de forma definitiva, as horas do dia fazem parte

¹⁸³ Cf. Vilém FLUSSER, “Die Geste des Fotografierens”, *op. cit.*, pp. 113-114.

¹⁸⁴ *Idem, ibidem*, pp. 114-115. Podemos desde já adiantar que esta transformação do observador, bem como todo este movimento que Flusser descreve, é inerente à instância do exercício que aprofundaremos no **Capítulo II** a partir do pensamento de Walter Benjamin e da morfologia goethiana. A tensão dialéctica que Flusser apresenta pode então ser vista, nas suas diferenças específicas, como uma das figuras do exercício fotográfico.

das coisas que vemos, do nosso pensamento, da nossa vida. Flusser não desenvolve esta ideia, mas os seus argumentos deixam-na subentendida. As fotografias mostram algo desta relação umbilical com as horas do dia. A fotografia é desde sempre uma “arte” no sentido em que apresenta de modo singular a conjugação do mundo da aparência com o mundo da verdade. É uma nova resposta a uma ancestral questão.

O terceiro aspecto salientado a propósito do gesto de fotografar é a distância crítica. Ela relaciona-se com a reflexão. Seguindo a análise feita por Flusser a partir da existência de um espelho em algumas máquinas fotográficas, esta reflexão é, numa primeira instância, uma possibilidade de ver as “imagens possíveis”.¹⁸⁵ Percorrendo o campo do fotografável, a escolha funciona desde logo como uma projecção no futuro. Este gesto incorpora, de algum modo, uma dinâmica de liberdade.

Olhar para o espelho ou para o visor é uma projecção das possibilidades fotográficas, uma estratégia de projecção exterior onde nós próprios estamos implicados. Isto pressupõe, por parte do fotógrafo, uma certa forma de autodomínio. O seu gesto deve conseguir captar o “bom momento”. A procura de uma posição “faz parte da procura de si próprio e a manipulação da situação faz parte da manipulação de si próprio. E vice-versa. Mas o que vale para a fotografia vale também para a filosofia e, muito simplesmente, para a vida. Contudo, na fotografia isso é verdadeiramente claro: podemos vê-lo observando o gesto.”¹⁸⁶ Flusser conclui desta forma a descrição do gesto de fotografar. Refere ainda que as suas reflexões não implicam uma descrição fenomenológica acabada, “apenas sugerem a ideia de que uma descrição deste género pode ser útil”, pois pode levantar muitas questões:

Por exemplo, em que consiste a diferença ontológica e epistemológica entre fotografia e pintura? Que impacto teve – se teve algum – a invenção da fotografia sobre a pintura, e que influência terá ela num futuro imediato? Que impacto teve – se teve algum – a invenção da fotografia sobre a filosofia? E o chamado movimento “hiper-realista” é um movimento artístico ou filosófico? Poder-se-á efectivamente negar que, graças à fotografia (mas não apenas por sua causa), a distinção entre arte e filosofia seja confusa? Que repercussão teve a invenção da fotografia sobre

¹⁸⁵ Flusser refere-se às máquinas comumente conhecidas por SLR, analógicas ou digitais (embora estas últimas ainda não fizessem parte do universo fotográfico na altura em que o texto foi escrito), cujo espelho interior reflecte de modo fidedigno, se a máquina estiver bem calibrada, o que a superfície fotossensível captará. Hoje em dia, com a grande proliferação de outros sistemas fotográficos, sobretudo os electrónicos, o espelho terá menos preponderância do que o visor. De qualquer forma, nos seus traços gerais a analogia de Flusser mantém-se.

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 118.

o pensamento científico (e não apenas sobre o método científico)? Que tipo de relação tem a fotografia com os novos e afins métodos da visão (como os diapositivos, filmes, fitas de vídeo e hologramas)? Dizendo-o de forma clara e precisa, as considerações apresentadas são suficientes para que possam ser formuladas perguntas a respeito da fotografia que atingem o coração do problema: a fotografia como um gesto do olhar, da *theoria*.¹⁸⁷

b. Gesto e afinação

É importante interpretar a descrição do gesto fotográfico segundo os elementos teóricos que Flusser desenvolve no primeiro capítulo do livro, “Gesto e Afinação – exercitação na fenomenologia dos gestos” (“Geste und Gestimmtheit – Einübung in die Phänomenologie der Gesten”), que pode ser visto como uma introdução deste mesmo livro e, simultaneamente, o lançamento das primeiras pedras de uma filosofia dos gestos. Esses elementos assentam fundamentalmente na circunscrição de dois conceitos que, já em alemão, têm uma carga semântica muito rica e complexa, o que os torna difíceis de traduzir para português. Trata-se de *Stimmung* e *Gestimmtheit*.¹⁸⁸ A acrescentar a estas dificuldades, Flusser adopta, voluntariamente, a atitude recalcitrante de os deixar indefinidos, como se deles só pudéssemos obter um sentido por intermédio da observação e descrição dos gestos. De alguma forma, trata-se de um círculo vicioso, o qual, contudo, é interrompido pela existência de um critério: reconheço-me nos gestos do outro e, por introspecção, sei quando exteriorizo passivamente um acorde gestual e quando o represento de maneira activa.¹⁸⁹ Portanto, o que à primeira vista pode parecer uma atitude obstinada da parte de Flusser, é, por outro lado, a tentativa de recuperar uma determinada dinâmica desses conceitos e sua transposição para o contexto de uma filosofia dos gestos, por intermédio da observação e descrição.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁸⁸ Que traduziremos por *acorde e afinação*, respectivamente.

¹⁸⁹ Cf. *Idem*, “Geste und Gestimmtheit – Einübung in die Phänomenologie der Gesten”, in *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, *op. cit.*, p. 13.

Ambos os conceitos resultam do radical *Stimm-*, que está na origem do verbo *stimmen* (que significa afinar) e de *Stimme* (que significa voz). Por seu lado, tendo em conta a espessura que foi adquirindo na língua alemã, *Stimmung* tanto pode significar afinação, tom, atmosfera, disposição, acordo, acorde. *Gestimmtheit* remete, no texto de Flusser, para uma espécie de condição de possibilidade de *Stimmung* particulares. A utilização destas noções decorre da tentativa de resgatar a compreensão dos gestos quer de uma perspectiva causal e mecanicista, quer de uma perspectiva suportada por noções estritas da semiologia e das ciências da comunicação, como código, contexto ou mensagem. Daí que a proposta de Flusser aponte para a afinação: podemos ler um gesto, interpretar ou reagir a um gesto pois há nele um domínio expressivo que se faz em movimento segundo um padrão que não está completamente definido.

Mesmo que Flusser não o refira, estas noções são fundamentais na analítica existencial heideggeriana de *Ser e Tempo*. A disposição afectiva ou estado de humor (*Gestimmtheit*), segundo Heidegger, faz parte da disposição (*Befindlichkeit*) do *Dasein*, isto é, faz parte da tessitura de um dos existenciais mais fundamentais. O *Dasein* é um ser sempre já no mundo e essa é a condição da sua abertura. A *Gestimmtheit* constitui como que uma condição de possibilidade da relação afectiva que faz parte do nosso estar-no-mundo.¹⁹⁰ Na perspectiva de Flusser, estamos no mundo não apenas de acordo com afectos específicos e pontuais, mas também segundo essa condição de afinação permanente que nos é constitutiva. O que Flusser parece fazer, mais uma vez, é adaptar uma categoria filosófica, neste caso, da filosofia heideggeriana, dela retendo apenas uma determinação vaga, mas que não deixa por isso de atingir o coração de algo de essencial ao nível dos gestos. E isto é tanto mais importante quanto podemos efectivamente encontrar no gesto fotográfico uma afinação que, não sendo propriamente heideggeriana, não remetendo para a estrutura ontológica fundamental do *Dasein*, é contudo fundamental para compreender o movimento peculiar que o fotógrafo da imagem de pensamento de Flusser realiza.

Para concluir, propomos uma leitura mais crítica da proposta de Flusser, a qual, por sua vez, permitir-nos-á abeirar do percurso que realizaremos no **Capítulo II**.

Mesmo que a ironia e as referências veladas do texto “O gesto de fotografar” sejam por vezes um entrave a uma compreensão mais clara das teses do autor, há que apontar o que nestas é relevante, nomeadamente, e no que toca à nossa dissertação, ele

¹⁹⁰ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1986 [1927], § 29.

constitui uma abertura de possibilidades de pensar a fotografia a partir de abordagens de cariz fenomenológico. As questões da *theoria* e da observação que transforma o observador parecem-nos de uma grande fertilidade para repensar a fotografia. Mostrando como o automatismo do aparelho fotográfico pressupõe, por sua vez, um movimento constante quer daquilo ou daquele que é fotografado, quer do fotógrafo ou daquele que programa o aparelho, movimento que se furta a uma qualquer espécie de causalidade, Flusser acaba por mostrar toda uma dimensão de movimento cósmico – quântico, segundo os seus termos – que pode efectivamente ajudar-nos a pensar diferentemente a fotografia, cuja fixidez, inexorável, tem assim também de prestar contas a um movimento que a ultrapassa e que não tem apenas a ver com o fora de campo, com aquilo que ficou fora do enquadramento de uma fotografia.

Salientamos ainda a pertinência da dimensão de afinação e atmosfera inerente à teoria dos gestos proposta por Flusser, pois ela permite, no nosso entender, iluminar muitas das suas considerações sobre o gesto de fotografar. Na sua complexidade – pois implica o gesto do fotógrafo numa tensão com o mundo que se move ao seu redor – o gesto de fotografar é *também*, ou talvez seja *sobretudo* – um gesto de afinação. Isto significa que nem o fotógrafo nem o fotografado possam ser encarados simplesmente como um sujeito e um objecto abstractos, imóveis, imutáveis. Num certo sentido, e embora Flusser não o diga de forma tácita, os gestos de um fotógrafo deixam transparecer esse movimento de afinação em relação ao mundo, o qual pressupõe necessariamente a mediação da constituição técnica das máquinas fotográficas.

Contudo, o texto “O gesto de fotografar” não esgota as relações entre fotografia e gesto¹⁹¹. Podemos argumentar – contra Flusser – que a imagem de pensamento por ele descrita está demasiado presa a um modelo restritivo de pensamento sobre a fotografia. Recuperando a distinção entre *vista* e *olhar* enunciada por Fernando Gil, dir-se-ia que Flusser está sobretudo preocupado com as questões da *vista*: a vista é de quem vê, é do sujeito, de quem só pode ver de longe. Ora, o que está em causa no gesto fotográfico é também um deixar que o mundo se apresente a si próprio, dar condições para que as coisas do mundo se expressem. Mesmo nos casos em que as situações foram manipuladas e encenadas, como nas fotografias de Jeff Wall e de tantos outros usos e abusos da fotografia, essa auto-apresentação do mundo é como que um traço –

¹⁹¹ Perto do final do nosso estudo, a propósito de uma leitura benjaminiana da obra de Franz Kafka, veremos uma outra dimensão semântica do gesto – criativo, artístico, expressivo, redentor – o qual se encontra não só a literatura de Kafka, mas também na fotografia.

constitutivo da força de evidência – das nossas experiências fotográficas, construindo uma série de relações perceptivas, afectivas, de crença, epistemológicas, etc. Daí que, no nosso entender, todas as questões da procura de posição, da manipulação, das intenções do fotógrafo e da distância crítica tenham de ser contrabalançadas por uma reflexão sobre a possibilidade de construir *theoria* a partir dos próprios fenómenos. Há que pensar a partir do *olhar*, a partir daquilo que os factos fazem ao observador – aquém de uma teoria da subjectividade, aquém da afinidade entre gesto fotográfico e gesto filosófico por intermédio da “dúvida metódica” ou da acentuação da distância crítica.

Formulemos de outra forma, recuperando o poema VIII do “Guardador de rebanhos” de Alberto Caeiro. Já neste capítulo, a propósito do carácter deíctico que caracteriza a evidência fotográfica, salientámos como o gesto da Criança Eterna remete para uma “ciência do ver” que se encontra na mais profunda intimidade com as coisas, remete para um olhar fresco e em constante rejuvenescimento: “A Criança Eterna acompanha-me sempre. / A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando”. Ora, o olhar que está implícito no texto “O gesto de fotografar” é um olhar de distância, um olhar de desconfiança, toldado pelos anos. Já na **Introdução**, a propósito de uma interpretação da poesia de Alberto Caeiro por parte de José Gil, também referimos que a Criança Eterna não precisa de um eu nem de uma subjectividade definida pelos seus pensamentos, pressupondo antes um conhecimento como exterioridade absoluta. Neste sentido, torna-se necessário pensar a fotografia em função deste *despenhar-se no mundo*, movimento que, apesar de todas as distâncias e de todas as manipulações possíveis, constitui um verdadeiro núcleo, não só do gesto de fotografar, mas também das forças do olhar que envolvem esse gesto.

Veremos no próximo capítulo como a instância do exercício, desenvolvida a partir do pensamento de Walter Benjamin, ganhará contornos de atenção ao mundo, de presença de espírito (que passa pelo corpo), de dimensão histórico-política, de intersecção entre fotografia e filosofia, que excederão as análises de Flusser. Será importante perceber como a questão da evidência, a sua força e ambiguidade, tecem por dentro a análise que faremos das fotografias de August Sander, ainda que, pelo facto de este não ser um conceito que Benjamin utilize no seu sentido fenomenológico, também nós não o utilizaremos frequentemente. De qualquer forma, a noção de apresentação, e o exercício de apresentação que toda a fotografia é, contêm *in nuce* a problemática da evidência.

Capítulo II

**Um atlas em exercício. Uma releitura do lugar da fotografia no
pensamento de Walter Benjamin**

Ter presença de espírito significa: deixar-se ir no momento do perigo.

Walter Benjamin, “Notizen” <4>, *GS*, VI, p. 207

1. Abertura: seguir a pista da *delicada empiria*

Em “Pequena História da Fotografia”, referindo-se aos retratos fotográficos de alemães que August Sander publicou em 1929 sob o título de *Antlitz der Zeit (O Rosto do Tempo)*, Walter Benjamin alude a Goethe e a um aspecto fundamental do seu pensamento.¹⁹²

O autor não partiu para esta tarefa na condição de erudito, não buscou orientação junto de teóricos da raça nem de sociólogos, mas, como esclarece a editora, “baseou-se na observação directa” [*unmittelbaren Beobachtung*]. É certamente uma observação muito despreconceituada, mesmo ousada, mas ao mesmo tempo delicada, no sentido daquela expressão de Goethe que diz que “existe uma delicada empiria [*zarte Empirie*] que se identifica intimamente com o objecto, e assim se transforma na autêntica teoria”.¹⁹³

Se não estivermos de sobreaviso quanto ao modo peculiar como Benjamin incorpora as citações nos seus textos, funcionando estas menos como justificações ou argumentos de autoridade do que como pistas para a abertura de um novo caminho de pensamento, poderemos passar ao lado da riqueza da passagem citada e de todas as outras que compõem o comentário às fotografias de Sander. O nosso desafio será então o de pensar a partir das pistas deixadas por Benjamin, num percurso que nos levará – neste e no próximo capítulo – do exercício fotográfico de Sander, examinado do ponto de vista da morfologia de Goethe e da sua influência em Walter Benjamin, até ao *Atlas* do artista alemão Gerhard Richter, passando por uma releitura de aspectos fundamentais do pensamento benjaminiano, relativos à vivência histórica do presente, à presença de espírito ou à complexa mas fértil questão da semelhança (no **Capítulo III**). Ao longo do percurso, pesaremos constantemente as consequências destas análises para uma compreensão mais ampla da fotografia, quer no contexto do pensamento de Benjamin e

¹⁹² A edição a que Benjamin se refere é *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, intr. Alfred Döblin, Kurt Wolff Verlag, München, 1929. Para futuras referências, utilizaremos a versão inglesa desta obra, August SANDER, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, intr. Alfred Döblin, trad. Michael Robertson, Schirmer / Mosel, Munich, 2003.

¹⁹³ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, in *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, p. 256 (GS, II. 1, p. 380).

do pensamento filosófico em geral, quer na óptica do poder-ser do campo fotográfico, poder-ser que se desdobra em vários sentidos, entre eles o quotidiano, a atenção e a afinação em relação ao mundo, a afectividade, a epistemologia e o conhecimento, a arte.

Trata-se, antes de mais, de compreender a observação directa para que apontam as fotografias de Sander (observação que, no trabalho fotográfico, não pode deixar de implicar uma série de estratégias: técnicas, de composição, estéticas) e a sua relação com a *zarte Empirie* de Goethe. Esta compreensão supõe um conjunto de ramificações que nos conduzem, quer ao papel que a fotografia desempenha no pensamento de Benjamin, quer a uma investigação sobre a fertilidade do pensamento morfológico ao nível da fotografia, fertilidade que, podemos adiantá-lo desde já, conhece na figura do *atlas* uma das suas formas mais pertinentes. Trata-se também de seguir um conselho de Benjamin que irradia desde Goethe e encontra em Gerhard Richter a virulência de um questionamento limite, conselho que se concretiza na afirmação de que, “mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas em exercício”¹⁹⁴. A noção de *exercício*, tal como Benjamin no-la dá a pensar – seja nas considerações sobre o método filosófico proposto no “Prólogo” a *Origem do Drama Trágico Alemão*, seja em toda uma diversidade de pequenos textos sobre a infância e a juventude (desde as reflexões sobre a educação aos textos de *Infância Berlimense*), seja, por último, na atenção ao presente e às transformações perceptivas e teóricas operadas pela fotografia – pode ser colocada ao lado da de *semelhança* enquanto lugar privilegiado, enquanto *topos* onde a relação entre as questões fotográficas levantadas por Benjamin tocam o próprio âmago do seu pensamento. Daí que, após esta passagem pela dimensão morfológica da fotografia de Sander, de onde a instância do exercício – e a noção de *presença de espírito* que com ela se articula – desponta como figura maior, tenhamos que nos deter com alguma profundidade na questão da *semelhança* e na relação que existe entre a teoria da *semelhança* de Benjamin e as suas ramificações fotográficas.

¹⁹⁴ *Idem, ibidem (ibidem, p. 381):* “Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas”. Não seguimos a tradução de João Barrento quanto a *Übungsatlas* (“um atlas para nos exercitarmos”). Embora tenhamos consciência de que algo se perde na tradução “atlas em exercício”, preferimo-la pois acaba por acentuar também o aspecto dinâmico, insaciável, do trabalho de Sander – um trabalho que se encontrava em curso na altura em que Benjamin escreveu o texto (1931) –, mantendo, contudo, esse outro aspecto fundamental, relacionado com a nossa participação, enquanto observadores, no exercício de Sander.

2. O lugar de August Sander na história da fotografia

Sabemos hoje, à distância dos anos e independentemente do relevo que Walter Benjamin lhe deu, que a obra fotográfica de August Sander tem um papel fundamental na história da fotografia, decorrente, entre outros aspectos, da capacidade em trazer para a fotografia um olhar revigorado, liberto quer das atitudes burguesas em relação ao retrato que se foram insinuando ao longo do século XIX, quer das imposições estéticas de um pictorialismo cujo principal objectivo seria fazer da fotografia uma arte por adopção de elementos resgatados da pintura, ao nível dos temas, da composição ou da iluminação (ver **Figuras 13-15**). Podemos então dizer que, dentro de certos limites, Sander acompanha um movimento que no início do século XX reconhece a autonomia da fotografia e, conseqüentemente, a possibilidade de estabelecer novos modos de experienciar o mundo e novas linguagens visuais. Neste sentido estrito, a obra de Sander coloca-se a par das experimentações de um Rodchenko (ver **Figura 16**) ou de um Moholy-Nagy (ver **Figura 17**), mas, vista mais de perto, ela estará menos preocupada com uma libertação do nosso olhar, com a conquista de um território utópico por intermédio das novas imagens, do que com uma paciente atenção ao mundo, de onde se destaca essa desmedida tarefa de registar a sociedade alemã, de que o livro *O Rosto do Tempo*, publicado em 1929, constituía apenas o início.¹⁹⁵ Por outro lado, embora também partilhe uma série de interesses com o movimento da Nova Objectividade – no qual, ao nível da fotografia, se destaca Albert Renger-Patzsch, cujo trabalho *Die Welt ist schön (O Mundo é Belo)* apareceu em 1928 (ver **Figura 18**) – afasta-se dele ao propor uma abordagem mais serena, menos sentimental, e com uma maior “autenticidade” documental. Será então correcto dizer-se que “os retratos sociológicos tirados por August Sander, embora estivessem em conformidade com o critério estético da Nova Fotografia e se relacionassem com a Nova Objectividade, quer pelo seu realismo social (derivado da pintura), quer pelo seu profissionalismo, são

¹⁹⁵ Além de retratos, Sander produziu, com alguma continuidade e persistência, paisagens, estudos de botânica e fotografias de arquitectura. Embora estas últimas não tenham o mesmo grau de importância e pertinência dos retratos, as fotografias de paisagem podem, contudo, ser encaradas como um outro modo de descrição fisionómica, ou pelo menos como a abertura de uma relação entre topografia e fisionomia.

contudo muito diferentes da excitação maquínica das imagens de um Renger-Patzsch”.¹⁹⁶

Portanto, existe algo de desconcertante ao nível daquilo a que poderíamos chamar a “orientação ideológica” das fotografias de Sander, tendo estas aparecido numa época de profundas mutações sociais e políticas. Houve, de facto, uma série de trabalhos fotográficos que, mais do que procurarem retratar uma classe média que visava registar a sua posição social, se debruçaram sobre os anónimos, ou pelo menos começaram a dar um menor relevo à identidade dos retratados. Mas nem todo o anonimato e nem toda a atenção ao campo social surgidos nessa época podem ser colocados no mesmo prato. Por exemplo, as fotografias de Erna Lendvai-Dircksen reunidas em *As Nossas Crianças Alemãs* (*Unsere Deutsche Kinder*) ou *Rostos do Povo Alemão* (*Das Deutsche Volksgesicht*) – trabalho cuja publicação se iniciou em 1932 e que, sob uma capa de aparente neutralidade no retrato da sociedade, capaz de fornecer o “verdadeiro rosto da Alemanha”, seguia uma orientação rácica de contornos já bem definidos e demonstrava uma crença na força do trabalho e um certo misticismo das forças da natureza –, foram bem recebidas e incentivadas pelo Terceiro Reich (ver **Figuras 19-21**). Já as fotografias de Sander conheceram uma sorte bem diferente, foram proibidas em 1934 e muitos negativos chegaram mesmo a ser destruídos.¹⁹⁷ Contudo, não podemos afirmar que elas possuam um conteúdo revolucionário, até porque a sua classificação segue uma orientação de certo modo tradicional, que não tem em conta uma ideologia de classes de matriz marxista. Por outro lado, talvez elas possam ser aproximadas (de uma forma que deve ser problematizada) de uma série de interesses, decorrentes do século XIX, relativos aos tipos sociais ou à importância da fisionomia. Mas, de facto, há que distinguir o fundo de onde parte Sander do fundo de onde partem, por exemplo, os trabalhos de Alphonse Bertillon, de Francis Galton, de Charcot e Londe ou de Duchenne de Boulogne (ver **Figura 22**, referente aos estudos de fisionomia de Duchenne de Boulogne, que consistiam no estudo das expressões do rosto por intermédio da aplicação de choques eléctricos). Sander não parece ser filho directo do positivismo moderno nem de uma crença absoluta na cientificidade dos factos demonstrados pela fotografia. É indiscutível que ele partilha um interesse pela

¹⁹⁶ Andreas HAUS e Michel FRIZOT, “Figures of Style. New vision, new photography”, in Michel FRIZOT (ed.), *The New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, p. 467.

¹⁹⁷ Sobre estas subtis mas importantes distinções quanto ao modo de representar a sociedade, cf. Pierre VAISSE, “Portrait of Society. The anonymous and the famous”, in *The New History of Photography*, op. cit., pp. 495-513.

fisionomia, é também consensual (e as ideias que expressou sobre fotografia numa série de programas de rádio mostram-no¹⁹⁸) que via na fotografia, por essência, um meio documental, uma forma de mostrar e ampliar o conhecimento que temos do mundo, sobretudo, neste caso, do mundo social. No entanto, o quadro ideológico e epistemológico em que o seu trabalho se move tem muito pouco a ver, por exemplo, com os retratos compósitos de Francis Galton, nos quais tudo parece dominado pela expectativa de uma síntese que pouco respeita a diversidade dos fenómenos e que, com o intuito de criar tipos, acaba por tornar indiscerníveis as diferenças individuais. De tal modo que, a longo prazo, as tentativas de mostrar e demonstrar o tipo fisionómico do criminoso, do judeu ou do homem de ciência, todas elas se foram gorando face às múltiplas dificuldades da tarefa.¹⁹⁹ Veremos como este respeito pela diversidade e o ponto de vista analítico que lhe subjaz são um dos pontos de ligação entre o fundo de onde parte Sander e o pensamento morfológico de Goethe. De qualquer forma, os retratos compósitos de Galton – e trabalhos afins – pressupõem uma concepção positivista da relação entre o exterior e o interior do corpo, entre os traços corporais enquanto reflexo da estrutura mental e comportamental (daí, também, toda a importância da fotografia para a psiquiatria), uma relação que, não podendo de todo ser descartada, necessita, para ser reactualizada, de um quadro de pensamento não causal, que não se erija sobre uma crença absoluta na verdade da figuração fotográfica, que desconfie do carácter neutral do aparelho fotográfico e das próprias instituições que o utilizam para através dele exercerem um poder visual e discursivo, um poder de verdade.²⁰⁰

¹⁹⁸ Que seja do nosso conhecimento, à excepção da tradução inglesa da palestra, “Die Photographie als Weltsprache” (“From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language”, trad. Anne Halley, in *The Massachusetts Review*, Vol. 19, Nº 4, “Photography”, Winter, 1978, pp. 674-679), e da publicação em alemão, inglês e francês da palestra “Sehen, Beobachten, Denken” para um catálogo da exposição “August Sander: Voir, Observer Penser” (Fundação Henri Cartier-Bresson, 2009), estas palestras continuam inéditas. Delas, bem como da correspondência do fotógrafo, apenas temos conhecimento através de referências aos documentos do arquivo de August Sander em Colónia.

¹⁹⁹ Sobre os retratos compósitos de Francis Galton e sua relação complexa com o pensamento de Wittgenstein, cf. *infra* **Excurso 1: Wittgenstein e os retratos compósitos de Francis Galton**, onde se trata de iluminar o pensamento de Wittgenstein partindo da sua subtil distinção em relação ao “pensamento” intrínseco aos retratos de Galton, consideração que permite, por outro lado, ampliar a compreensão dos problemas da multiplicidade, da análise e da síntese ao nível da fotografia, problemas que tocam no coração do trabalho de August Sander.

²⁰⁰ Sobre estas questões do tipo, da figuração patológica ou do poder discursivo e institucional na sua relação com a fotografia, cf. as diferentes abordagens de Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982; Allan SEKULA, “The Body and the Archive”, in *October*, vol. 39, Winter, 1986, pp. 3-64; Pedro Miguel FRADE, *Figuras do Espanto*, op. cit., sobretudo o capítulo 3 “A hiperpresença do ínfimo”, pp. 103-156,

De modo a problematizarmos a linearidade destas considerações, podemos dizer que também Sander, com a sua repartição inicial em sete agrupamentos, realiza uma síntese antecipada.²⁰¹ Contudo, e tal como o carácter inacabado e colossal do seu trabalho mostra, o momento da recolha e da acumulação, do respeito pela diversidade, prevalece sobre o da síntese, e também por isso as suas fotografias, individualmente e no seu conjunto, possuem toda uma outra *atmosfera*. Desde logo, não respiram o ar dos laboratórios nem das instituições médicas, criminais ou psiquiátricas.

Todas estas questões são complexas e estiveram na base de muitas e distintas interpretações do trabalho de Sander. Mas, como tentaremos mostrar, talvez o seu conteúdo de resistência e de questionamento seja mais subtil e profundo. A observação atenta que dele transparece, o modo como apresenta a diversidade dos fenómenos sociais, a sua capacidade de inquietação, contam-se certamente entre as características que justificam o lugar proeminente que ocupa na história da fotografia e que lhe atribuem também a sua importância política, características que, como procuraremos mostrar, mantêm uma profunda relação com o método morfológico.

As fotografias de Sander colocam-nos directamente perante os retratados. Esta força de evidência é alimentada pelos próprios procedimentos utilizados, os quais, por sua vez, são intensificados pelas possibilidades técnicas e estéticas intrínsecas à fotografia. Contam-se entre esses procedimentos: a pose quase sempre frontal, à qual acresce um arranjo, uma atmosfera de concentração que faz com que as figuras, na sua reserva, pareçam paradoxalmente estar a entregar-se ao nosso olhar; a inserção dos fotografados no seu contexto social ou de vida; a consequente redução de artificialismos

onde o autor desenvolve a relação entre as noções de *ínfimo*, de *detalhe*, de *exactidão*, tal como actuaram numa modernidade de inspiração cartesiana, tendo conhecido na fotografia um campo de propagação que desembocou, entre outros aspectos, na matriz figurativa que a fotografia forneceu à psiquiatria e lhe permitiu reforçar a detecção e, talvez de modo mais determinante e problemático, a construção dos tipos patológicos; Ian HACKING, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, Princeton, 1995, sobretudo o capítulo “The Very First Multiple Personality”, pp. 171-182, onde o autor analisa o primeiro caso de personalidade múltipla de que há registo – pelo menos em ambiente médico e científico –, em 1885, um caso que, paradigmaticamente, deixa entrever o modo como foi construído numa relação complexa entre as expectativas dos médicos psiquiatras e as dificuldades do paciente, tendo sido criado um “espaço conceptual para a ideia de multiplicidade” (p. 179). Que desde logo a fotografia tenha estado presente neste caso / acontecimento, registando os diferentes estados (personalidades) e os traços que os caracterizavam, trata-se de uma coincidência plena de significado. Em **III. 5. d. O nome e o jogo no Teatro do Mundo** voltaremos a este caso, procurando, no fundo de falsa positividade da fotografia por ele evidenciado, um campo fértil de apropriações, encenações e multiplicações da identidade.

²⁰¹ Em *O Rosto do Tempo* as fotografias apareciam distribuídas de acordo com a seguinte organização: *Der Bauer, Der Handwerker, Die Frau, Die Stände, Die Künstler, Die Großstadt e Die letzten Menschen* (respectivamente: O camponês, O operário / artesão, A mulher, As classes sócio-profissionais, O artista, A grande cidade e Os últimos homens).

e de dramatização das cenas; a iluminação pouco esteticizante, que retira preponderância aos jogos de sombras. Naturalmente, também estas regras têm as suas excepções, pelo que existem retratos que parecem ser tomados por uma certa estilização ou uma pose mais solta ou sedutora, por vezes humorística (Sander também fotografava os seus amigos e conhecidos, por vezes também dava espaço a uma certa expansão gestual e expressiva); de facto, existem retratos onde o controlo da luz parece querer participar no estado de alma dos retratados, e já não manter uma neutralidade: pensamos, por exemplo, na fotografia intitulada “Witwe mit ihren Söhnen” (“Viúva com os seus filhos”) (ver **Figura 23**), onde o fundo negro parece fundir-se com o luto. Mas mesmo neste caso, ligeiramente mais expressionista, após a dissolução deste efeito dramático, o que começa a sobressair não é a fatalidade da perda, é a luminosidade dos rostos, os traços fisionómicos que os unem, a boca, os olhos; o que sobressai são os ornamentos, jóias, flores, botões, o olhar em frente, a mãe que abarca os filhos – e as mãos: poder-se-ia fazer uma micro-fisionomia das mãos nas fotografias de Sander, da sua textura e grossura, das unhas encardidas ou impecáveis, dos gestos rudes ou delicados, possibilidade reforçada pelo facto de se conhecerem vários exercícios-fotografias que focam apenas as mãos: também elas, como os rostos, reveladoras de traços sociais, de inscrições históricas e individuais – reflexos de forças e ligações entre o interior e o exterior – do corpo humano (ver **Figura 24**)²⁰².

Obviamente – e sem querermos alongar-nos em demasia no debate sobre a objectividade da fotografia, sobre a alternativa demasiado estanque entre realismo ou convencionalismo fotográfico –, não se trata aqui de uma objectividade pura nem de um acesso imediato, sem termos, à realidade. Mas é inegável que as fotografias de Sander põem a tónica numa experiência de observação directa que, embora construída, visa intensificar o modo como foram tocadas – queimadas, segundo Walter Benjamin – pelo real. E, historicamente, isto conduziu e continua a conduzir a uma profunda reflexão sobre o estatuto documental da fotografia. Hoje em dia, e sobretudo depois do advento da fotografia digital, desconfiamos cada vez mais desse estatuto documental, talvez por uma maior facilidade de manipulação.²⁰³ Contudo, nunca compreenderemos os traços

²⁰² Sobre estas questões técnicas e estéticas e sua relação com os aspectos mais conceptuais do trabalho de Sander, cf. Ulrich KELLER, “Preface” in August SANDER, *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait Photographs, 1892-1952*, ed. Gunther Sander; text Ulrich Keller, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

²⁰³ Veja-se a polémica espoletada por um trabalho do fotógrafo português Edgar Martins, em 2009, que perturbou a delicada fronteira do documental. As fotografias de Edgar Martins, encomendadas pelo *New*

específicos da fotografia se não assumirmos que o que nela há de evidência, que o facto de ter sido queimada pelo real, provoca inevitavelmente os seus efeitos. O difícil é pensar isto sem chegar a ontologias da imagem que se tornem demasiado estanques e limitadas face à diversidade de fenómenos fotográficos. Não se trata de assumir uma posição ingénua quanto aos desvios da representação, mas de compreender os processos que tecem o carácter documental da fotografia, sendo que este não é independente de determinados princípios, de determinadas estratégias técnicas e estéticas. É também neste sentido que se pode dizer que a obra de August Sander abriu caminho a uma série de movimentos fotográficos e artísticos, como os de Bernd e Hilla Becher, mas, para além disso, pelas questões que coloca e pelo rigor com que desde logo respondeu a essas mesmas questões, faz parte do nosso mais enraizado património imagético e artístico.

York Times para um projecto sobre a questão do colapso do mercado de habitação nos Estados Unidos, causaram polémica quando foi descoberto que, muitas delas, tinham sofrido manipulações digitais por parte do autor, a quem tinha sido proposto um trabalho de cariz documental. Mais do que tomar posição quanto ao caso, queremos sobretudo chamar a atenção para o facto de imediatamente se ter gerado um debate, talvez com muitos equívocos pelo meio, relativamente ao que estava em questão. Com mais ou menos equívocos, com maior ou menor respeito por determinados princípios estipulados institucionalmente, esse debate fará sempre parte do estatuto documental da fotografia.

3. Notas sobre a crítica de Benjamin à Nova Objectividade

Acabámos de ver que Sander não se deixa encaixar de modo absoluto nos movimentos artísticos e fotográficos que se disseminaram pela Alemanha nas primeiras décadas do século XX. Acabámos também por aflorar a complexidade ideológica da sua obra. Perante estes dados, e com o intuito de especificar a predilecção que Walter Benjamin mostra em relação ao trabalho de Sander, veremos agora as razões pelas quais o primeiro, ao longo da década de 30, se tornou um crítico do movimento da Nova Objectividade, associando-o, entre outros aspectos, aos movimentos que, apregoando-se de esquerda socialista e revolucionária, propagavam uma falsa ideologia de esquerda. As suas críticas permitem-nos situar melhor, e problematizar, quer a predilecção que ele demonstra pelo trabalho de Sander, quer os supostos fios marxistas que tecem, não só “Pequena História da Fotografia”, mas também outros textos onde a fotografia é tema de discussão.

Em “Zur kritik der «Neuen Sachlichkeit»” (“Sobre a crítica da «Nova Objectividade»”), fragmento escrito em 1930 ou 1931 (não publicado em vida), Benjamin começa desde logo por criticar a relevância e o significado político dos escritores que estariam sob a alçada da Nova Objectividade. A sua crítica incide sobre a articulação entre a noção de efeito imediato e a rejeição da teoria que a acompanha: para Benjamin, aquilo que está em causa na atenção aos factos da Nova Objectividade é, mais do que um conteúdo revolucionário, uma relação imediata aos factos que apenas visa o efeito irreflectido, quiçá sentimental, e a polémica – sob a máscara de uma acção política imediata – que tem como consequência uma rejeição da teoria.

A teoria e a reflexão não só parecem como são nocivos aos efeitos imediatos. É o momento certo de reconhecer que o apelo aos factos tão em voga tem evidentemente duas frentes. Por um lado, volta-se firmemente contra a ficção alheia à realidade, contra as “belas-letras”; por outro lado, volta-se contra a teoria. A experiência prova-o. Nunca uma nova geração de escritores, como acontece com a de hoje, esteve tão desinteressada da legitimação teórica do seu valor.²⁰⁴

²⁰⁴ Walter BENJAMIN, *GS*, VI, pp. 179-180: “Theorie und Besinnung scheinen nicht nur sondern sind ja der unmittelbaren Wirkung abträglich. Es wäre durchaus Zeit sich darüber klar zu werden, daß die

Embora neste caso as considerações de Benjamin incidam sobretudo sobre a face literária da Nova Objectividade, é importante, por várias razões, reter a crítica à idolatria dos factos. Ela não só visa desmascarar as origens burguesas de muitos intelectuais de esquerda, mostrando o modo como as questões de classe e a materialidade da nossa relação com o mundo se infiltram de modo incontornável nas nossas acções e posições, mas também revela como a atenção aos fenómenos e ao presente são, para Benjamin, de uma complexidade que extravasa em muito as questões do materialismo dialéctico. Se não são os factos, na sua nudez e no seu apelo imediato, aquilo que lhe interessa, afinal que espécie de empirismo é por ele procurado? Que delicada e subtil atenção ao mundo é por ele exigida? No fundo, e voltando às questões fotográficas, onde a questão problemática dos factos é também de uma enorme premência: qual a objectividade da fotografia? Quais os factos que ela nos dá a ver? Que concepção de teoria nos pode fornecer? De acordo com esta exigente perspectiva de Benjamin, qual será, no fundo, o estatuto documental da fotografia?

Estas perguntas não podem ter respostas unívocas. Por razões de fundo: nem a fotografia, enquanto objecto teórico, é um território imune a ambiguidades, nem o pensamento de Benjamin sobre fotografia se deixa apreender numa qualquer fórmula generalista, que pareça esgotar todas as suas virtualidades. Muito pelo contrário, e tal como o nosso percurso por “Pequena História da Fotografia” mostrará, tudo se passa *entre* um conjunto de variáveis.²⁰⁵

Já em “Der Autor als Produzent” (“O Autor como Produtor”), de 1934, Benjamin retoma a crítica à Nova Objectividade, desta feita referindo-se directamente à fotografia, no contexto de uma discussão em que tenta mostrar que a função social desse movimento era sobretudo a de ir buscar à situação política novos efeitos para diversão do público. Por outras palavras, alimentava o aparelho de produção capitalista sem o transformar. Partindo do exemplo da fotografia de reportagem e, por contraposição,

beliebte Berufung auf Fakten offenkundig zwei Fronten hat. Einerseits richtet sie sich gewiß gegen die wirklichkeitsfremde Fiktion, gegen die «Belletristik», andererseits aber gegen die Theorie. Die Erfahrung beweist es. Niemals hat eine Generation junger Dichter an der theoretischen Legitimierung ihrer Geltung sich dermaßen desinteressiert wie die heutige.”

²⁰⁵ Chamamos assim a atenção para o complexo tecido que forma este texto – como acontece com tantos outros de Benjamin. No presente capítulo e no que se lhe sucede mostraremos como “Pequena História da Fotografia” mostra as variações de diferentes aspectos que jogam entre si e que constituem a fotografia ou o campo fotográfico: aura, rosto, autenticidade, inconsciente óptico, crítica às pretensões artísticas, o ponto de vista científico, questões políticas, atenção ao presente, articulação com a questão mimética, etc.

elogiando a força revolucionária do Dadaísmo e da fotomontagem de John Heartfield, Benjamin diz:

Basta pensar-se nos trabalhos de John Heartfield, cuja técnica fez da capa do livro um instrumento político. Mas agora continuem a seguir o caminho da fotografia. O que é que vêem? Ela torna-se cada vez mais diferenciada, cada vez mais moderna, e o resultado é que não é capaz de fotografar nenhum bairro miserável, nenhum monte de lixo, sem o transfigurar. Para não falar já do facto de que, perante uma barragem ou uma fábrica de cabos eléctricos, ela seria incapaz de dizer outra coisa que não fosse: o mundo é belo. Ora, *O Mundo é Belo* é o título de um conhecido livro de fotografias de Renger-Patzsch, onde vemos a fotografia da Nova Objectividade no seu apogeu. Ela conseguiu, de facto, fazer até da miséria um objecto de prazer, captando-a e tratando-a de acordo com o perfeccionismo da época. Na verdade, se faz parte da função económica da fotografia levar até às massas conteúdos que anteriormente estavam excluídos do seu consumo – a Primavera, pessoas importantes, países desconhecidos – tratando-os ao gosto da moda, uma das suas funções políticas é a de renovar o mundo tal como ele é, a partir de dentro – por outras palavras: ao gosto da moda.²⁰⁶

Embora possamos considerá-la radical, por exigir à fotografia e aos fotógrafos uma espécie de depuração do olhar e das intenções à qual parece difícil responder, a posição de Benjamin é clara. Não só, como vimos, a Nova Objectividade corre o perigo da idolatria dos factos sociais, com as correspondentes procura do efeito imediato e rejeição da teoria, como corre também um outro, talvez mais perverso: transfigurá-los, embelezá-los, fazendo da miséria um objecto de consumo. Portanto, nem efeito imediato nem embelezamento, nem choque nem consumo. Como nota relativa às intuições benjaminianas, não podemos deixar de assinalar a pertinência e a actualidade destas críticas, pois toda a história da fotografia documental e / ou de reportagem, desde

²⁰⁶ *Idem*, “O Autor como Produtor”, in *A Modernidade*, pp. 283-284 (GS, II. 2, p. 693). Um dos fios condutores de “Pequena História da Fotografia” é também esta crítica da cedência à moda e ao actual, cedência fomentada pela imprensa enquanto programa fotográfico. Caracterizando a criatividade como um fetiche da fotografia, Benjamin diz: “A criatividade na fotografia significa a sua cedência à moda. «O Mundo é Belo» – é precisamente esta a sua divisa. Nela desmascara-se a atitude de uma fotografia que é capaz de fazer a montagem de uma lata de conserva no cosmos, mas se revela incapaz de apreender os contextos humanos em que se insere, e que por isso, até nos seus temas mais gratuitos, representa mais uma antecipação das suas potencialidades comerciais do que do seu conhecimento. [...] De facto, como diz Brecht, a situação «torna-se tão complexa pelo facto de que cada vez menos uma simples ‘reprodução da realidade’ pode dizer algo sobre a realidade. [...] É realmente preciso ‘construir alguma coisa’, alguma coisa de ‘artificial’ de ‘não real’».” *Idem*, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 259 (GS, II. 1, pp. 383-384).

o início do século XX até aos nossos dias, é marcada pelo confronto (e não pode deixar de o ser) com estes dilemas e estas fragilidades relativas à noção de *facto*.²⁰⁷

Tomando em consideração as críticas à Nova Objectividade e o contexto no qual elas foram elaboradas (o texto “O Autor como Produtor” resulta de uma comunicação realizada no Instituto para o Estudo do Fascismo e representa um marco da sua apropriação singular da dialéctica materialista), tendo em conta a inspiração marxista de Benjamin, seria porventura de esperar que os seus fotografos de eleição em “Pequena História da Fotografia” se conformassem de um modo mais directo aos ideais da revolução do proletariado. Mas neste texto, como em tantos outros, o que salta à vista é desde logo o carácter complexo do materialismo dialéctico de Benjamin. Mais do que uma conformidade ideológica, podemos dizer que a obra de Sander vai ao encontro de algumas das exigências estabelecidas em “O Autor como Produtor”: não só não procura embelezar o mundo, como é bastante rigorosa no que se refere à apresentação das situações. Se bem que com as devidas ressalvas, pode dizer-se que, para Benjamin, o trabalho de Sander estará mais próximo do teatro épico de Brecht – onde os princípios da interrupção e da montagem estão ao serviço da apresentação e da descoberta de situações que criam uma distância crítica e um sentido de participação (não sentimental, não se tratando de empatia) com aquilo que está a desenrolar-se à frente do espectador – do que da idolatria dos factos ou do efeito imediato visado pela Nova Objectividade.

²⁰⁷ A este propósito, destaquemos o exemplo dos prémios de fotojornalismo – e do próprio fotojornalismo, se bem que nos prémios as coisas adquiram outros contornos, talvez porque aí intervenha de modo determinante a questão do juízo de gosto –, encarnado contemporaneamente pelos prémios World Press Photo. Adaptando subversivamente noções kantianas, poderíamos dizer que, neste caso, o juízo poderá ser tudo menos desinteressado, isto é, desligado da matéria das fotografias, embora esta questão implique graus e dependa dos temas retratados. Procurando o “belo”, os juízos poderiam incorrer numa grave deturpação dos próprios traços definidores, dos princípios e contextos do fotojornalismo. Daí a tensão, que por vezes deixa transparecer um certo desconforto, entre o lado estético e o lado documental (para não dizermos ético). Por mais que a esteticização do facto humano possa ser atenuada, quando se trata de conflitos (ou até mesmo contextos) humanos, a tensão entre esses dois pólos é irresolúvel. A questão não é apenas filosófica por parecer opor ética e estética, é também filosófica porque envolve questões perceptivas, epistemológicas, existenciais, ontológicas, relativas às noções de facto, realidade, memória ou morte. No limite, há algo na esteticização do facto humano e, sobretudo, dos acontecimentos extremos, que extravasa qualquer questão disciplinar filosófica. Não queremos com isto criticar levianamente o esforço, em certa medida necessário, de ir ao encontro de factos sociais e fotografá-los, factos que, sem o fotojornalismo, dificilmente teriam visibilidade. E também não consideramos que os temas perturbadores e difíceis devam ficar na obscuridade. Talvez “o Walter Benjamin” de “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” acesse mais facilmente à ideia de que há choques que são necessários, embora – e isto é uma tarefa educativa ou pelo menos sujeita a exercício – também seja necessária uma saudável distância, seja ela crítica, artística ou pragmática (sobre estas questões, embora de um modo indirecto, mediado por uma reflexão sobre a arte e a vida, cf. *infra* **Excurso 2: O Atlas de Gerhard Richter**). De qualquer forma, o juízo aumenta as tensões de tudo o que acabámos de ver, cria um “jogo de faculdades” com o seu quê de perversidade...

Mais do que desenvolver acções, o teatro épico deve, segundo Brecht, apresentar [darzustellen] situações. Chega a essas situações, como iremos ver, fazendo interromper as acções. Lembro aqui as canções, cuja função principal é interromper a acção. Deste modo – recorrendo ao princípio da interrupção –, o teatro épico retoma, como se vê, um processo que nos últimos anos se nos tornou familiar através do cinema e da rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao processo da montagem: o elemento introduzido na montagem interrompe o contexto em que está inserido. [...]

Não se procura aproximá-las [as situações] do espectador, mas sim distanciá-las dele. Ele reconhece-as como as verdadeiras situações, não com presunção, como no teatro do naturalismo, mas com espanto. O teatro épico não reproduz, pois, situações, antes as descobre. A descoberta das situações processa-se através da interrupção do fio da acção. No entanto, a interrupção não tem uma função de excitação, mas sim organizadora. Faz parar a acção em curso, e com isso obriga o ouvinte a tomar posição perante o acontecimento, o actor a tomar posição perante o seu papel.²⁰⁸

Num sentido estrito, as fotografias de Sander não interrompem as acções do mesmo modo que o fazem as canções no teatro de Brecht. Para sermos rigorosos, é mesmo necessário dizer que não existe acção teatral na imagem fotográfica – embora esta possa ser palco de muitas encenações. Além disso, a sua organização não se faz por intermédio da montagem, mas sim pela série, pela disposição da multiplicidade dos retratos.²⁰⁹ Todavia, embora não anulando completamente o contexto de que fazem parte os retratados, os retratos de Sander colocam-nos sem dúvida numa interrupção do “curso” das acções em que eles estariam envolvidos, coloca-os numa suspensão, na qual têm consciência de estarem a ser fotografados, oferecendo o seu rosto à fotografia, ao mesmo tempo que nós, enquanto espectadores, somos interpelados por eles e pelas suas situações. Neste caso, a interrupção não é criada por um elemento heterogéneo, ou pela conjugação de elementos heterogéneos que suspendem a acção (ou, no caso da fotografia, que suspendem a adesão imediata àquilo que nela aparece), como acontece na montagem. A interrupção nas fotografias de Sander é mais subtil, envolve um

²⁰⁸ *Idem*, “O Autor como Produtor”, *op. cit.*, pp. 289-290 (GS, II, 2, p. 697-698).

²⁰⁹ Pode contudo dizer-se que a interrupção – num sentido que não é o de Benjamin – faz parte da própria constituição técnica da fotografia: o corte opera a instauração de um intervalo, seja em relação ao fora de campo no momento em que a fotografia é tomada, seja em relação a uma outra fotografia que lhe seja aposta posteriormente, pelo que os processos da montagem, da série ou do agrupamento existem já *virtualmente* nesse arranjar disruptivo que a fotografia realiza em relação ao fio dos acontecimentos. Para uma análise mais detalhada do corte fotográfico na sua dimensão espacial e temporal, cf. Philippe DUBOIS, *O Acto Fotográfico*, trad. Edmundo Cordeiro, Vega, Lisboa, 1992 (*L'Acte Photographique*, Nathan / Labor, Paris / Bruxelles, 1983), pp. 161-223.

trabalho sobre o espaço e o contexto. É muito importante atender ao facto de que, por exemplo, os trabalhadores não apareçam absortos na sua actividade (como em muitas fotografias de Jeff Wall, independentemente de serem encenadas), pelo que a objectividade de Sander visa tudo menos a empatia pela situação de classe, pelo sofrimento ou pela felicidade de qualquer um dos retratados. Cria-se, se assim podemos dizer, uma pequena mas determinante distância, por onde pode entrar o espanto, a distância crítica, a participação não sentimental. E, sem dúvida, mais do que excitação, há nas fotografias de Sander uma tendência para a organização. Embora não se trate de um processo de montagem ao estilo de John Heartfield, com recurso ao corte, à colagem e às sobreposições (ver **Figura 25**), há em Sander, como veremos adiante, a consciência de que é a acumulação e a configuração das fotografias que lhes pode dar um outro alcance, um outro sentido. Isso exige daquele que contempla as fotografias um papel ainda mais activo, pois trata-se de uma reconfiguração da relação entre singular e todo, de cada vez que elas são vistas.

Por um lado, a predilecção por Sander – pela observação delicada e pelo fundo fisionómico que subjaz às suas fotografias – dir-se-ia ter mais a ver com a influência de Goethe sobre o pensamento de Benjamin. Por outro lado, a referência ao teatro épico de Brecht e aos princípios que lhe subjazem parecem estar mais próximos do ponto de vista marxista. Mais do que uma síntese, o que procurámos fazer nestes apontamentos foi sobretudo mostrar as distinções, os pontos de contacto e as afinidades entre essas duas linhagens, sob a cobertura da crítica à Nova Objectividade.²¹⁰ Estes aspectos fazem parte de uma tensão que Benjamin deixa transparecer, por exemplo, relativamente ao texto *Moscovo*, publicado em 1927 após uma estadia na cidade russa. Em várias cartas escritas nessa altura, antes e depois da publicação do texto na revista *Die Kreatur*, Benjamin dá conta da tentativa de escapar a uma projecção de abstracções dedutivas

²¹⁰ Neste sentido, e embora as leituras que Gerhard Richter enceta em *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography* sejam fecundas, não podemos concordar com a aproximação de superfície que estabelece entre a Nova Objectividade e Walter Benjamin. Aproximação que este último invalida em vários textos e notas, seja ao nível literário ou fotográfico da Nova Objectividade. A aproximação incorrecta de Richter baseia-se na utilização, por parte de Benjamin, da máxima goethiana “todo o elemento fáctico é já teoria” – por ocasião de uma carta a Martin Buber (23 de Fevereiro de 1927) em que aquele expõe o modo de apresentação por que se deveria pautar um texto que se encontrava a escrever após uma prolongada estadia em Moscovo. Atender às distinções muito finas que aqui podem estar em causa, referentes não apenas à noção de facto, mas também às influências goethianas no que diz respeito à descrição de fenómenos concretos, é uma porta de entrada na compreensão da exigência de Benjamin em relação à fotografia, a qual, como veremos no desenvolvimento deste capítulo, envolve também questões epistemológicas, morais e políticas. Cf. Gerhard RICHTER, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, Wayne State University Press, Detroit, 2000, pp. 135-136.

sobre as descrições da cidade. Contudo, também não deixa de dizer que os fenómenos concretos sobre os quais se debruçou resultam de uma “tomada de posição mais íntima”, assim como “as experiências «ópticas» se inserem numa rede gradual de pensamentos”²¹¹.

Concluindo estas notas sobre a demarcação entre a Nova Objectividade e o trabalho de Sander (*via* crítica de Benjamin), podemos então dizer que uma das lições que Sander nos dá, e deu à história da fotografia, é que a boa observação, a boa prática fotográfica, não tem apenas a ver com o registo de factos. Alfred Döblin, na introdução à primeira edição de *O Rosto deste Tempo*, faz uma distinção entre três tipos de fotógrafos: os artísticos, que procuram o “interessante” e o “original”; os realistas ingénuos, que se baseiam na imitação e na reprodução das pessoas “tal como elas são”; e por fim os seguidores conscientes do realismo. Ora August Sander faz parte do terceiro grupo, pois é capaz de reconhecer que os grandes universais são efectivos e reais. Além do mais, cada fotografia sua não só fala por si, como também adquire, através do arranjo com todas as outras, uma eloquência profunda.²¹²

Como perceberemos adiante, a teoria contemplativa que podemos associar ao trabalho de August Sander constitui como que um primórdio da fotografia conceptual (ou de um modo particular de pensamento visual), aí onde o que de imediato existe na fotografia, essa relação directa ao real, está já, paradoxal ou ambiguamente, trabalhada por aquilo que os factos fazem ao fotógrafo ou àquele que contempla uma fotografia. Isto é decisivo: não se trata de uma projecção da teoria (no limite, de uma ideologia) sobre os factos e a realidade, mas de deixar que os factos e a realidade actuem, construindo teoria. E a fotografia é uma encarnação perversa – porque sempre à beira do limite, do abismo, do naturalismo, da reprodução, do efeito de choque, da reificação da síntese – dessa dimensão contemplativa, possuindo um parentesco com a *theoria* grega.²¹³ Demasiado íntima dos fenómenos, tocando-os, e por isso demasiado vulnerável, por vezes sem capacidade de criar a necessária distância.²¹⁴

²¹¹ A primeira citação pertence a uma carta dirigida a Hofmannstahl, de 5 de Junho de 1927, a segunda a uma carta dirigida a Martin Buber, de 26 de Julho de 1927. Cf. Walter BENJAMIN, *Briefe 1*, ed. Gershom Scholem e Theodor Adorno, 2 vols., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966, pp. 443-446 e 447-448, respectivamente.

²¹² Cf. Alfred DÖBLIN, “Faces, Images and Their Truth”, in August SANDER, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, *op. cit.*, pp. 12-13.

²¹³ Como vimos, também Vilém Flusser salienta esta dimensão teórica da fotografia. Cf. *supra*, **Capítulo I. 4. O gesto de fotografar**. Sobre a questão da *theoria* no contexto de uma fenomenologia dos sentidos, cf. o ensaio de Hans JONAS, “The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the

senses”, in *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001 [1966], pp. 135-156, o qual, desenvolvendo uma análise da visão a partir de três características (*simultaneidade* na apresentação do diverso, *neutralização* da causalidade da afecção dos sentidos e *distância* no sentido espacial e mental), pode constituir um bom contraponto para uma compreensão do que está em causa na *theoria* fotográfica. As breves considerações que teceremos sobre Hans Jonas no **Capítulo III. 2. A indeterminação da semelhança em fotografia: entre imagem, representação e fundo mimético** podem e devem caber também nesta reflexão. À primeira vista, a sua perspectiva é de difícil conciliação com a de Benjamin, pois da sua abordagem fenomenológica – que é também uma certa ontologia com laivos teleológicos – não transparecem questões históricas ou sociais. Contudo, também nela se trata de empreender uma reflexão sobre a relação entre percepção e conceito, entre visão e teoria. Os problemas filosóficos da observação e da teoria, herdados pela fotografia de um modo particular, demonstram assim ser transversais a diferentes abordagens. Sobre esta questão, cf. também, de uma perspectiva mais próxima da psicologia gestaltista, o clássico de Rudolph ARNHEIM, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1969.

²¹⁴ Sobre esta dimensão da distância, num sentido que não é exactamente o de Benjamin, mas de uma distância que opera em vários campos do fotográfico, cf. Uwe BERNHARDT, *Le Regard Imparfait. Réalité et Distance en Photographie*, L'Harmattan, Paris, 2001. Este autor coloca-se numa posição estimulante, dialogando com fotógrafos, teorias fotográficas e posições filosóficas próximas da fenomenologia, mas que de nenhum modo nela se esgotam. A tese de fundo diz respeito ao jogo entre realidade e distância, o qual o conduz a reformular certas categorias tradicionais, mormente a oposição entre realistas e culturalistas. Uwe Bernhardt retira implicações históricas e sociais desse jogo, tais como, pela distância, perceber a dimensão simbólica das imagens ou realizar a sua crítica. Além da pertinência do conceito de distância, o qual, segundo o autor, implica também a possibilidade de entrar na esfera de compreensão da arte, onde o que importa já não é a representação da realidade mas qualquer outra coisa para lá disso, há também uma exploração do conceito de matéria. A partir do fotógrafo Mário Giacomelli, a matéria é vista como algo que está para lá da origem, do fundamento, colocando-nos na proximidade da “carne do mundo” merleau-pontiniana.

4. Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história

Importa agora, antes de mais, perceber o contexto e os desenvolvimentos de “Pequena História da Fotografia” que permitem a Walter Benjamin introduzir *O Rosto do Tempo* como um passo essencial na formação de um novo modo de ver (onde não se trata apenas da presença do fotógrafo, mas também das suas intersecções com o pensamento de Goethe). “Pequena História da Fotografia” é – a par de “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, que recupera a seu modo algumas formulações do primeiro texto mas que, do ponto de vista da profundidade da compreensão da fotografia, poderá porventura ser considerado menos interessante – um dos textos mais presentes e mais citados ao nível da teoria da fotografia. Contudo, essa presença e as citações que a tornam visível nem sempre são acompanhadas pelo esforço de, por um lado, aceitar a complexidade daquilo que Benjamin diz acerca da fotografia (que poucas vezes é sobre a fotografia tomada como fenómeno isolado, puro, incontaminável) e, por outro lado – que decorre do primeiro –, procurar iluminar esse texto em função de outros aspectos (e passagens) do pensamento benjaminiano. O escopo e o tom de “Pequena História da Fotografia” colocam-nos num território onde muitas leituras distintas são possíveis. O texto mostra uma série de relações variáveis entre diferentes aspectos: os elementos mágicos da fotografia, a marca do real que queima a imagem, a relação com a pintura, as tentativas de resgatar artificialmente a aura, o inconsciente óptico, a aspiração da aura pelas fotos de Atget, o rosto humano, as questões políticas – só para referir alguns dos aspectos mais importantes.

A referência ao trabalho de Sander aparece, na dinâmica do texto, na sequência de dois apontamentos importantes, que correspondem a dois momentos decisivos na história da fotografia, tal como Benjamin a lê. O primeiro prende-se com a análise da importância das fotografias de Atget na ruptura com um passado recente que contaminava a fotografia (ver **Figura 26**).

As fotografias de Paris por Atget são precursoras das fotografias surrealistas, guarda avançada da única coluna verdadeiramente larga que o Surrealismo conseguiu pôr em movimento. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera asfixiante que o retrato da época da decadência tinha criado. É ele que limpa, e mesmo purifica, essa atmosfera, ao iniciar a

libertação do objecto em relação à sua aura, incontestável mérito da mais recente escola de fotografia. [...] Ele procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas fotografias se voltam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se.²¹⁵

Na continuação desta passagem, encontramos uma das várias definições de aura que aparecem dispersas pelos textos de Benjamin:

Mas, o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participam do seu aparecimento – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo.²¹⁶

Daqui se vê que, antes de avançarmos na compreensão do lugar de Atget e Sander em “Pequena História da Fotografia”, tenhamos de nos debruçar com alguma atenção sobre a aura da fotografia.

Benjamin nunca deixa muito claro em que termos se pode dizer que as transformações da aura estão numa relação directa com a “decadência na fotografia”, expressão que marca um dos fios condutores do texto. A estrutura formal da aura que acabámos de ver, ainda que com a exemplificação mediante a aura das montanhas ou do ramo, é genérica, ao passo que as ocorrências que a precedem no texto pressupõem quase sempre um fenómeno específico (a aura de certos olhares, as condicionantes técnicas do fenómeno aurático, a ilusão da aura pelo retoque). Portanto, e embora possamos elencar as várias definições de aura neste e noutros textos, embora a aura seja determinante para algumas análises de Benjamin (pensamos também nos textos sobre Baudelaire), desde logo temos que conceder que ela não corresponde a um conceito estabilizado, antes acompanha o próprio movimento do pensamento de Benjamin, no seu respeito pela singularidade de cada objecto de análise e pelo seu enquadramento histórico. Logo, podemos concluir que em “Pequena História da Fotografia” nunca se trata do desaparecimento absoluto da aura, mas de uma compreensão das suas

²¹⁵ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, pp. 253-254 (GS, II. 1, p. 378).

²¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 254 (*ibidem*).

transformações, por vezes do seu desvanecimento por respeito a uma determinada experiência fotográfica. De um modo geral, e em relação à definição de aura que é dada, o que a fotografia faz, sobretudo por intermédio da reprodução, é anular o carácter de existência única – das obras de arte e das próprias coisas do mundo. Segundo Benjamin, há uma distância em relação às coisas que se vê anulada, simultaneamente, por um desejo e uma tendência: “aproximar as coisas de si, ou melhor, das massas, representa tanto um desejo apaixonado do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da sua reprodução. De dia para dia se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto, através da imagem, ou, melhor dizendo, da reprodução.”²¹⁷

Com estas palavras pode entender-se que as transformações da aura fotográfica fazem parte de uma leitura mais geral da modernidade e de uma atenção às experiências do presente capaz de englobar e dar sentido a essas mesmas transformações. Por outras palavras, é também em função do presente – o presente de Benjamin – e das suas exigências que esta peculiar história da fotografia desenha o seu percurso. Contudo, há algo nos textos de Benjamin que extravasa em muito a situação histórica e estrutural – do ponto de vista das estruturas sociológicas mais gerais, mas também do ponto de vista das estruturas marxistas. Esse *algo* está relacionado com os elementos que despontam do percurso histórico como pequenas cintilações.²¹⁸ Portanto, “Pequena História da Fotografia”, como tantos outros textos de Benjamin, vive num estado de tensão e atenção. Se quiséssemos brincar um pouco com os conceitos, embora com consciência da seriedade da brincadeira, recorreríamos ao neologismo *atensão*. Daí que encontremos neste texto a descrição de duas fotografias, uma de Karl Dauthendey, a outra de David Octavius Hill, que entram num campo a que poderíamos chamar de ontológico (palavra que não é utilizada por Benjamin), onde se trata de compreender aquilo que a fotografia

²¹⁷ *Idem, ibidem (ibidem, pp. 378-379).*

²¹⁸ Em “Les Morts de Roland Barthes”, referindo-se à articulação que Benjamin faz entre a era da psicanálise e a da reprodutibilidade técnica, Derrida diz que os textos de Walter Benjamin (“A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”) e Barthes (*A Câmara Clara*), atravessando, transbordando e explorando os recursos da análise fenomenológica, bem como da estrutural, poderiam ser considerados os dois textos maiores sobre a questão do referente na modernidade técnica. Embora se centre muito na questão do referente, e no pressuposto de uma crítica à noção ingénua de referente, o comentário de Derrida toca num dos pontos que une Benjamin (também em “Pequena História da Fotografia”) e Barthes, o qual, de alguma forma, justifica a continuada pertinência e persistência das suas abordagens: a tensão constante entre a análise descritiva, na sua atenção às fotografias e aos fenómenos fotográficos mais imediatos e constitutivos, e as variações estruturais, históricas, culturais. Cf. Jacques DERRIDA, “Les Morts de Roland Barthes”, *op. cit.*, p. 272. Contudo, num sentido estrito Benjamin não faz propriamente descrições fenomenológicas, a sua atenção às coisas segue sobretudo um movimento de imersão, tal como iremos compreender mais detalhadamente ao longo deste capítulo.

é – como um ponto para lá do qual não se pode passar e ao qual recorreremos incessantemente. Na descrição da fotografia de Dauthendey (ver **Figura 27**), Benjamin mostra como a mais exacta das técnicas pode ser capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que se torna inacessível a um quadro pintado, referindo-se ao

impulso irresistível de procurar numa fotografia [*Bild*] destas a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que queimou [*durchgesengt*] o carácter de imagem [*Bildcharakter*], de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo como um olhar para trás.”²¹⁹

Eis como a descrição *de uma fotografia* (que é também uma espécie de imersão, de deixar-se despenhar), pode dizer algo de essencial acerca *da fotografia*. No centro de uma atenção a fotografias particulares no interior de uma relação específica entre história, técnica e arte, onde o fenómeno da aura constitui uma variável, Benjamin aponta também para uma espécie de ponto incontornável que “queima” e perpassa as experiências que temos com a fotografia. Pode até falar-se de uma transposição desse queimar – enquanto reacção química –, que caracteriza a exposição à luz na fotografia analógica, para o queimar do carácter de imagem. Portanto, uma fotografia nunca é pura e simplesmente uma imagem, no sentido de mera duplicação ou de “uma coisa em vez da outra”; nunca é imune aos efeitos da realidade que esteve na sua origem, por mais perseverantes que sejam as tentativas de esconjurá-la. E para Benjamin, como para outros que olharam atentamente para a fotografia, é neste reduto que se situa o seu valor mágico (ou talvez o valor mágico mais determinante). Tendo em conta tudo o que analisámos no primeiro capítulo da nossa dissertação, somos levados a concluir que tudo isto, todo este modo de pensar a fotografia, tem uma profunda relação com a questão da evidência, com o seu carácter encantatório, irreduzível, absorvente. De tal modo que, com termos e estilos de pensamento diferentes, conseguimos detectar uma afinidade entre as questões da evidência e o pensamento de Benjamin. Existe algo de

²¹⁹ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 246 (GS, II. 1, p. 371). Tradução modificada: optámos por traduzir *durchgesengt* por “queimou”, ainda que nenhuma palavra portuguesa possa traduzir com exactidão o sentido desse “através”, dessa “combustão interior” que a palavra *durch* transmite. Também optámos por traduzir literalmente *Bildcharakter* por “carácter de imagem”, pois só assim se acentua uma transposição fundamental: de uma imagem em particular para o carácter de imagem – aquilo que é subvertido na fotografia, que não se limita a ser uma mera duplicação.

óbvio nesta constatação: mesmo sem querermos instituir uma qualquer espécie de ontologia da fotografia – num sentido forte, ainda que regional –, tratando-se de compreender os traços e as forças da fotografia, é natural que as questões, as respostas e os conceitos se liguem.

Embora o conceito de aura nunca seja utilizado na passagem da *queimadura (do carácter) de imagem*, esta pode ser lida como uma descrição da estrutura aurática da fotografia, relacionada com o modo como o real se inscreve na imagem, criando “o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja”. A aura da fotografia seria assim inseparável de uma trama singular de espaço e tempo, sobretudo de uma espessura temporal. Não iremos aprofundar a discussão sobre a aura fotográfica, até porque esta questão será retomada no próximo capítulo, sobretudo em **III. 3. A semelhança no pensamento de Walter Benjamin**. Diremos apenas que, depois de compreendido o carácter complexo que o conceito de aura desempenha no pensamento de Benjamin, o mais importante é mesmo a tentativa de aferir se, perante um objecto ou uma obra de arte específica, e perante um determinado ponto de vista, o conceito se mantém com características semelhantes às aquelas que conhece nos textos em que é referido, se conhece novas determinações, transformando-se em função da especificidade de cada análise, ou se, pura e simplesmente, não se mostra adequado. A cristalização de um determinado aspecto da aura, decorrente das análises realizadas por Benjamin, pode conduzir a equívocos.

Da nossa parte, interpretamos esta aura como uma virtualidade fotográfica, pronta a explodir, a fazer sentir os seus efeitos, o que nem sempre acontece nem tem de acontecer. Embora irreduzível, esse ponto anódino raramente se dá como fenómeno isolado, daí que, mais do que procurá-lo segundo uma lógica da *causalidade*, devamos fazê-lo pela lógica da *irradiação*, da *disseminação*, das *ramificações*, das *enxertias*²²⁰.

²²⁰ Apontamos para um fértil desenvolvimento do conceito de enxertia em Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 2005 [1942], pp. 17-18, desenvolvimento que, com os devidos reajustamentos teóricos, adequar-se-ia de modo enriquecedor a uma compreensão da afinidade e da “contiguidade desviante” que constituem o contacto privilegiado que a fotografia mantém com a matéria (assim como as enxertias entre fotografia e pintura: Gerhard Richter, Craigie Horsfield, etc.).

Neste contexto de irradiações, fazemos um parêntesis acerca do filme *Ararat* (2002), do realizador Atom Egoyan, no qual a fotografia desempenha um papel subtil, mas engenhoso, no que concerne à sua complexa construção histórico-temporal. O papel da fotografia no filme tem menos a ver com a aura no sentido de valor de culto do que com a aura enquanto campo de memória, de distância e proximidade temporal. Tem ainda a ver com o seu papel de veículo de afectos. E, sobretudo, tem a ver com um gesto filosófico-fotográfico determinante para a compreensão do pensamento de Benjamin, e que aprofundaremos ao longo deste e do próximo capítulo, o gesto da restituição e incompletude inerente ao

No fundo, é também isto que torna pensável e compreensível aquilo que se joga, em termos de abordagem teórica, na passagem da *fotografia* ao *fotográfico*. A aura deve ser pensada *juntamente* com as transformações históricas e técnicas da experiência humana que são fulcrais nos textos de Benjamin sobre fotografia, não como um elemento completamente determinado e, portanto, estanque.

Depois destes breves esclarecimentos, regressemos a Atget e ao ponto de vista da descrição histórica que Benjamin realiza em “Pequena História da Fotografia”, com o intuito de contextualizarmos as referências a *O Rosto do Tempo*, de August Sander. Como vimos na citação transcrita no início deste subcapítulo, as fotografias de Atget limpam a atmosfera asfixiante que o retrato da época da decadência tinha criado – atmosfera que não seria certamente alheia a todos os esforços para criar artificialmente uma aura (num sentido que, embora utilizado por Benjamin, é distinto daquele que enunciámos anteriormente) por intermédio do retoque ou às poses enfatuadas dos retratados –, limpeza que é também a do início da libertação dos objectos em relação à sua aura. Ao apresentar uma Paris quase sempre vazia, ao executar o seu trabalho com abnegação e um olhar singular, que fugia dos lugares-comuns e procurava o desaparecido e o escondido, prestando atenção aos pormenores, Atget antecipava-se à fotografia surrealista. Além do mais, o seu papel foi também fundamental pois, segundo Benjamin, ele mostra que “aquilo que é decisivo para a fotografia é sempre a relação dos fotógrafos com a sua técnica”. Tendo sido um virtuoso e um percursor – seguindo a analogia estabelecida com o pianista Busoni – Atget revelou uma entrega extraordinária à sua causa, aliada a uma precisão extrema.²²¹

O segundo momento decisivo da história da fotografia que prepara o aparecimento de Sander é, para Benjamin, o ressurgimento do rosto humano no cinema russo, ressurgimento que acompanha quer a compreensão da gravidade da renúncia à figura humana (que de certa forma fora levada a um extremo pela fotografia de Atget,

conceito de origem. A fotografia que persiste em *Ararat* não é apenas um documento de época, mas instaura também uma outra série de movimentos de rememoração, de redenção histórica (o filme dentro do filme sobre o genocídio arménio) e familiar (viagem do filho à Arménia), de enxertia de figuras e afectos (na pintura). É ela que abre e fecha o filme. Ao fechar é outra, mas é ainda a mesma que nunca foi igual, embora sempre queimada pelo real daquele momento em que foi tirada a fotografia do pintor com a mãe, pouco tempo antes do genocídio pelos turcos. Agradecemos a Maria Irene Aparício – que, na conferência *Time Networks: Screen Media and Memory*, realizada entre 21 e 23 de Junho de 2012 (org. NECS – European Network for Cinema and Media Studies), apresentou a comunicação “Learning from Contemporary Cinema: Shapes of Time, Life and Memory in Egoyan’s Films” – ter-nos chamado a atenção para o papel da fotografia neste filme.

²²¹ Cf. *Idem*, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 253 (GS, II. 1, p. 378).

que nos apresenta quase sempre uma Paris vazia, “esvaziada como uma casa à espera de um novo inquilino”²²²), quer as alterações na sua própria representação, liberta do âmbito do retrato fotográfico como até então era praticado, nas suas múltiplas relações com o retrato pago e para fins de representação, com as exigências de uma sociedade fascinada pela questão do estatuto social e da visibilidade ou até com as várias formas de manter e artificializar a aura dos retratos.²²³ Portanto, nesta atenção à figura humana misturam-se diversos aspectos que desembocaram historicamente no desenvolvimento de uma percepção fotográfica, ou melhor, de um conjunto de olhares, de experiências perceptivas abertas pelo campo fotográfico.

Embora Benjamin não o diga de forma explícita, podemos concluir que, quer em Atget, quer em Sander, há uma tentativa de retratar algo a partir de um uso não convencional do espaço fotográfico – e dos contextos, atmosferas e rostos que dele fazem parte. Seja ao nível da cidade de Paris, no caso do primeiro, seja ao nível da população alemã, no caso do segundo. Trata-se de um movimento complexo, mas ao mesmo tempo fundamental, de compreensão das potencialidades da fotografia: a reconfiguração do espaço (também humano) ou, pelo menos, a capacidade de retirar do espaço aquilo que é supérfluo e encontrar os detalhes e as regularidades que tecem de modo intrínseco o aparecer do mundo. E isto aproxima-se mais da noção de inconsciente óptico, tal como Benjamin a ela se refere no mesmo texto, do que de

²²² *Idem, ibidem*, p. 255 (*ibidem*, p. 379).

²²³ *Idem, Ibidem (ibidem)*. Referindo-se aos filmes russos e à inadmissibilidade da renúncia à figura humana, Benjamin diz: “A renúncia à figura humana é, para a fotografia, a mais inadmissível de todas. E quem o não sabia aprendeu com os melhores filmes russos que também o ambiente e a paisagem só se revelam àqueles fotógrafos que sabem captá-los na aparição anónima que os traz reflectidos no rosto.” Mas, como Benjamin deixará subentendido em seguida, isso também depende do modelo fotografado e de uma certa ausência de destino a dar à fotografia, bem como de um certo anonimato que se inscreve nos rostos. Embora não o possamos fazer aqui, seria interessante ponderar as possíveis articulações entre estas considerações relativas à paisagem, ao anonimato e ao rosto, e aquelas que são tecidas por Gilles Deleuze em *Mille Plateaux*, relativamente ao rosto, à paisagem enquanto seu correlato e à relação de ambos com a lisura desterritorializante do muro branco e com o buraco negro. Neste contexto, a individualização do rosto, mais do que uma questão ideológica, torna-se uma questão de “economia e de organização do poder”. Deleuze refere-se ao cinema russo, mas não às fotografias de Sander. Aliás, praticamente não se refere à fotografia. Contudo, não podemos deixar de assinalar a nota – que implica, como veremos, uma dimensão de exercício que queremos ressaltar ao longo deste capítulo e da nossa dissertação (se bem que não tanto no sentido religioso) – onde Deleuze assinala a preponderância dos “exercícios de rosto” e de paisagem (a vida de Cristo, o inferno, o mundo...) para a educação cristã, já propostos por Inácio de Loyola, bem como a importância dos manuais de rosto e paisagem enquanto pedagogia que não só inspira as artes, mas que também é por elas inspirada. Cf. Gilles DELEUZE, “Année zero – Visagéité”, in *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, pp. 205-234.

qualquer teorização sobre a paisagem expressiva ou o retrato que reflecte a alma do retratado.²²⁴

De acordo com o que acima ficou dito, é importante salientar que a abordagem à fotografia de “Pequena História da Fotografia” é muitas vezes tocada por questões de ordem política. Significa isto que, entre outras, as questões da decadência da aura ou do ressurgimento do rosto ou da figura humana têm também um sentido social e político. Um dos aspectos que permitem a Benjamin defender que as fotografias de Sander já não entram na categoria tradicional do retrato relaciona-se com o facto de já não se tratarem de uma tentativa de passar à posteridade ou de marcar um determinado estatuto social, de não se tratar “de um retrato pago e para fins de representação”, como fora corrente durante o século XIX e à medida que a fotografia fora assimilada por uma burguesia em ascensão. Muito pelo contrário, respondem sobretudo a uma disposição de anonimato, mostram “pessoas que não tinham qualquer destino a dar à sua fotografia”²²⁵ e daí abrem o caminho para uma fotografia empenhada ao nível científico e político.

A questão do anonimato (por mais paradoxal que possa parecer esta ideia de um retrato cuja identidade mais imediata nos foge por entre os dedos) é fundamental para o desenvolvimento do retrato, não só do ponto de vista social, mas também do da exploração das potencialidades visuais e cognitivas da fotografia, constituindo uma espécie de abertura estética e de pensamento. Alfred Döblin, num pequeno texto intitulado “Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit” (“Sobre rostos, imagens e a sua verdade”), que constituiu a introdução à primeira edição de *O Rosto do Tempo*, fala-nos de dois tipos de laminagem do rosto, provocados por dois poderes superiores, a morte e a sociedade humana. Por laminagem entende “a uniformização, o esbatimento das diferenças pessoais e particulares, o seu apagamento como resultado da impressão de um poder superior”²²⁶. O pano de fundo deste texto é, portanto, uma reflexão sobre o individual e o universal (o autor recorre à oposição entre nominalistas e realistas), sobre aquilo que pode existir de revelador nessa laminagem cujos efeitos, contudo, não estão dados à partida, mas são esculpidos pelas circunstâncias. Döblin visa também estabelecer uma relação entre o rosto e as suas imagens. Refere então a história de uma rapariga, anónima, que se afogara no rio Sena e de quem fora feita uma moldagem e

²²⁴ Cf. Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 247 (*ibidem*, p. 371).

²²⁵ *Idem, ibidem*, p. 255 (*ibidem*, p. 380).

²²⁶ Alfred DÖBLIN, “Faces, Images and Their Truth”, in August SANDER, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, *op. cit.*, p. 7.

também reproduções fotográficas. Esse rosto inscrevera-se numa morte e numa salvação: a morte enquanto acontecimento inelutável e a salvação que, por intermédio das imagens feitas, permite a Döblin ler os traços do rosto, não só imaginando os momentos que antecedem o acto que a fez mergulhar no Sena ou a própria agonia do afogamento, mas também – e sobretudo – lendo na sua boca um doce sorriso, um sorriso de expectativa que é um apelo, um murmúrio do qual se desprende uma singular sedução.²²⁷ Contrastando este exemplo com o das colecções de máscaras mortuárias, normalmente de famosos, aos quais, por intermédio da moldagem, algo foi arrancado (algo que dá conta do longo processo em que, como se se tratasse de um seixo, o rosto foi trabalhado, rolado e erodido pelas ondas), Döblin acaba por enunciar que do sorriso da desconhecida emana qualquer coisa do mundo anónimo. Esse anonimato já existia nas moldagens das colecções de máscaras mortuárias, mas na afogada ele ganha um duplo sentido, vem à superfície de um modo mais intenso. No fundo, é uma analogia cuja ligação se faz pelo sorriso e o anonimato, possibilitada desde logo pelo molde, mas alcançada de modo mais detalhado e decisivo pela fotografia. Veremos como Benjamin, noutros termos mas com um fundo de pensamento próximo ao que Döblin esboça neste texto, compreendendo o carácter mortuário das fotografias de Sander, apreende também o modo como estas não podem deixar de falar ao futuro, sorrindo com todas as possibilidades de um sorriso anónimo.

Na segunda laminagem de que Döblin nos fala, aquela que é provocada pela sociedade e as suas classes, a morte recua, “a água que esculpe estes seixos é ainda visível, eles rolam ainda nas vagas em que todos rodopiamos.”²²⁸ O escritor alemão fala-nos aqui tendo à sua frente as fotografias de Sander (tal como antes tinha perante si a fotografia da afogada e as máscaras mortuárias de que era coleccionador). Há uma íntima relação entre o anonimato da morte e o anonimato da “força colectiva da sociedade humana, da classe social, do nível de educação”²²⁹. Döblin refere-se à morte e à força colectiva enquanto universais; como referimos, esse é o pano de fundo do texto. Mas o que é mais interessante é que esses universais não são vistos como *causas* ou *tipos*, são forças, nem plenamente negativas ou positivas, que agem sobre os indivíduos,

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 8.

²²⁸ *Idem, ibidem*, p. 10.

²²⁹ *Idem, ibidem*.

que, acima de tudo, não podem senão tornar-se visíveis através dos indivíduos e dos próprios tipos, forças que circulam numa esfera pré-individual.²³⁰

Extravasando o campo da fotografia, pode até dizer-se que o conceito de anonimato, sob o ponto de vista da criação artística e do pensamento, é de uma enorme fertilidade, rompendo as cadeias mais imediatas da designação, da referência, do sentido. Ele situa-se nas proximidades do *neutro*, do *grau zero* ou do *impessoal*. Com estas referências pensamos sobretudo em Maurice Blanchot – cujos romances e ensaios estão trespassados de anonimato – Roland Barthes ou Gilles Deleuze, mas a verdade é que esta linhagem de pensamento floresceu em diversos campos do pensamento literário-filosófico no século XX. Em Blanchot, o conceito de neutro diz respeito, antes de mais, a um campo ontológico ou de compreensão da escrita. Ele aparece, por exemplo, em *L'Espace Littéraire* ou *Le Livre à Venir*.²³¹ Em Gilles Deleuze, se bem que no contexto de um “campo transcendental impessoal e pré-individual” – que vai além da neutralidade acima mencionada –, fundamental no quadro do seu pensamento da imanência, encontramos de novo questões relativas à perda do nome, enquanto identidade infinita (com referências a *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll), e ao neutro (com referências, entre outros, a Blanchot).²³²

²³⁰ Ernst Jünger terá sido, no quadro de uma tradição de pensamento que muito vai beber a Goethe, um dos primeiros a compreender o modo como os *tipos* têm uma relação privilegiada com uma rede de indiferenciação, um fundo de anonimato que é a sua condição, sendo uma enorme fonte de poder, quer do ponto de vista ontológico, quer social e político. Segundo Jünger, quando temos acesso a um tipo, quando o percebemos, não é apenas ele que vemos (num sentido estritamente empírico), mas também o poder tipificador que é a sua condição de possibilidade e que ele manifesta. O tipo apela à nomeação, mas esta é também uma manifestação do inominado, isto é, de um mundo anónimo. Já a *figura*, noção trabalhada desde muito cedo por Jünger, de modo determinante em ensaios como *O Trabalhador* e *O Passo da Floresta*, e que ele aproxima do “fenómeno originário” (*Urphänomen*) de Goethe, distingue-se do tipo por ter uma relação mais próxima com o indiferenciado, por ser mais difícil de nomear. Para uma análise que, no seu estilo ensaístico e depurado, implica contudo décadas de reflexão sobre estas questões, cf. Ernst JÜNGER, *Typus, Name, Gestalt*, in *Werke*, Band 8, Essays IV, Klett, Stuttgart, 1963, pp. 383-473.

²³¹ Desta última obra destacamos uma singular passagem que nos aproxima de Barthes e prepara, por assim dizer, as páginas que Blanchot dedica a Samuel Beckett, com particular ênfase para o seu *L'Innomable*, livro que fala com uma voz impessoal: “Ao encaminhar-nos, com a sua notável reflexão, para aquilo a que chama o grau zero da escrita, talvez Roland Barthes tenha designado também o momento em que a literatura poderia ser apreendida. Porém, neste ponto, ela não seria apenas uma escrita branca, ausente e neutra: seria a própria experiência da «neutralidade», que nunca escutamos [*que jamais l'on n'entend*], pois quando a neutralidade fala, só aquele que lhe impõe silêncio prepara as condições do entendimento [*de l'entente*], e no entanto o que há a ouvir é essa palavra neutra, o que sempre foi dito, o que não pode cessar de se dizer e não pode ser ouvido, tormento que começamos a pressentir perante as páginas de Samuel Beckett.”. Maurice BLANCHOT, *O Livro Por Vir*, trad. Maria Regina Louro, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 220 (or. *Le Livre à Venir*, Gallimard, Paris, 1959) (Tradução alterada).

²³² Remetemos, a este propósito, para Gilles DELEUZE, *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, se bem que estes aspectos próprios do “campo transcendental impessoal e pré-individual” conheçam diversas modulações nos seus escritos, sendo também basilares na relação entre rosto e paisagem que se encontra em *Mille Plateaux*, relação atrás indicada.

Em Benjamin, e talvez na maioria dos fotógrafos que se voltaram para os anónimos, deparamo-nos com um grande pendor social e até político. Portanto, ainda que não possamos fazer equivaler o anonimato que Benjamin aqui refere com o conceito de anónimo ou neutro desenvolvido, cada um a seu modo, pelos diferentes autores mencionados, pois seriam necessárias muitas e importantes distinções, a própria figura do anónimo – que parece pertencer a uma espécie de campo transcendental (em Benjamin necessariamente enformado pela história e remetendo para a singularidade daquele que não tem nome) – é, na sua plasticidade, de uma grande riqueza. Parece-nos muito interessante, até do ponto de vista de uma qualquer relação entre arte e política, que este anonimato tenha também sido o terreno das mais propagandísticas e racistas representações do povo alemão.²³³ O anonimato mostra-se assim como uma zona de perigo (como tão bem percebeu Benjamin), um limiar que, sobretudo em tempos de maus augúrios, necessita de vigilância, de uma presença de espírito capaz de ler os traços dos acontecimentos.

O quadro das relações profundas entre a fotografia e os seus aspectos sociais foi mais tarde abordado de um modo pormenorizado por Gisèle Freund – de quem Walter Benjamin viria a tornar-se próximo na década de 30 –, num ensaio publicado em 1936, intitulado *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, ensaio sobre o qual o próprio Benjamin teceu algumas considerações em “Carta de Paris (2). Pintura e fotografia”²³⁴. Algumas destas considerações foram adaptadas para uma recensão do trabalho de Freund, publicada em 1938 na *Zeitschrift für Sozialforschung*, da qual salientamos uma passagem (muito semelhante a uma nota que aparecia na “Carta de Paris”) que diz respeito a uma reserva metodológica por parte de Benjamin:

O método do livro orienta-se pela dialéctica materialista. A sua discussão pode promover o seu desenvolvimento. Por esta razão, devo tocar numa objecção que pode paralelamente ajudar a determinar melhor o lugar científico desta investigação. “Quanto maior” escreve a autora “o génio do artista, tanto melhor a sua obra reflecte, precisamente devido à originalidade da sua concepção, as tendências da sociedade sua contemporânea.” (Freund, p. 4) O que dá que pensar nesta frase não é a tentativa de descrever o alcance artístico de uma obra

²³³ Como se torna claro nas fotografias de Erna Lendvai-Dirksen. Sobre as relações entre arte e política a partir de uma crítica ao fascismo, cf. também a recensão que Benjamin fez de *Krieg und Krieger*, um livro editado por Ernst Jünger em 1930 (Walter BENJAMIN, “Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift *Krieg und Krieger*. Herausgegeben von Ernst Jünger”, *GS*, III, pp. 238-250).

²³⁴ Walter BENJAMIN, “Carta de Paris (2). Pintura e fotografia”, in *A Modernidade*, pp. 303-313 (*GS*, III, pp. 495-507).

relacionando-a com a estrutura social do tempo que a viu nascer; problemático é apenas o pressuposto de que essa estrutura se manifesta sempre sob o mesmo aspecto. Na verdade, o seu aspecto mudará com as várias épocas que pousam o olhar sobre a obra. Definir a sua importância com referência à estrutura social da sua época tem muito mais a ver com a capacidade da obra para abrir as portas da época do seu nascimento a outras, mais afastadas e estranhas, para determinar a sua repercussão a partir da história. Essa capacidade foi demonstrada pelo poema de Dante para o século XII, pela obra de Shakespeare para a época isabelina. O esclarecimento da questão que aqui foi mencionada é tanto mais importante quanto a fórmula de G. Freund ameaça regressar directamente a uma tese que encontrou a sua mais drástica e ao mesmo tempo mais problemática expressão em Plekhanov. “Quanto maior é um escritor”, assim escreveu Plekhanov na sua polémica contra Lanson, “tanto mais forte e claramente o carácter da sua obra depende da sua época, ou, *por outras palavras* (itálico do recenseador): tanto menos é possível encontrar na sua obra aquele elemento que se poderia designar de «pessoal»”.²³⁵

Esta passagem, que conclui a recensão do livro de Gisèle Freund, pode ser lida mediante a oposição entre teor de verdade e teor material de uma obra de arte, tal como Benjamin a formula em “*Goethes Wahlverwandtschaften*” (“*As Afinidades Electivas de Goethe*”), um texto escrito em 1922.²³⁶ Nos seus traços gerais, essa oposição dá conta de uma tensão entre dois elementos que devem coexistir na relação crítica com a obra de arte e que se concretiza nas figuras do comentador (o químico) e do crítico (o alquimista). O primeiro debruça-se sobre o conteúdo material da obra, sobre a análise dos conteúdos históricos e filológicos que unem a obra ao “tempo que a viu nascer”, trabalho necessário no processo que conduz ao segundo elemento, o momento crítico

²³⁵ *Idem*, *GS*, III, pp. 543-544: “Die Methode des Buches ist an der materialistischen Dialektik ausgerichtet. Seine Diskussion kann ihre Ausbildung fördern. Darum sei ein Einwand gestreift, der nebenher den wissenschaftlichen Ort dieser Forschung näher bestimmen mag. «Je größer», schreibt die Verfasserin, «das Genie des Künstlers ist, desto besser reflektiert sein Werk, und zwar gerade kraft der Originalität seiner Formgebung, die Tendenzen der ihm gleichzeitigen Gesellschaft.» (S. 4) Was an diesem Satze bedenklich scheint, ist nicht der Versuch, die künstlerische Tragweite einer Arbeit mit Rücksicht auf die gesellschaftliche Struktur ihrer Entstehungszeit zu umschreiben; bedenklich ist nur die Annahme, diese Struktur erscheine ein für alle Mal unter dem gleichen Aspekt. In Wahrheit dürfte sich ihr Aspekt mit den verschiedenen Epochen ändern, die ihren Blick auf das Werk zurücklenken. Seine Bedeutung mit Rücksicht auf die gesellschaftliche Struktur seiner Entstehungszeit definieren, kommt also vielmehr darauf hinaus, seine Fähigkeit, zu der Epoche seiner Entstehungszeit den ihr entlegensten und fremdesten Epochen einen Zugang zu geben, aus der Geschichte seiner Wirkungen zu bestimmen. Solche Fähigkeit hat Dantes Gedicht für das zwölfte Jahrhundert, Shakespeares Werk für das elisabethanische Zeitalter an den Tag gelegt. Die Klarstellung der hier angedeuteten Frage ist umso wichtiger als die Formulierung von Freund auf eine These zurückzuführen droht, die ihren drastischsten und zugleich fragwürdigsten Ausdruck bei Plechanow gefunden hat. «Je größer ein Schriftsteller ist», so heißt es in Plechanows Polemik gegen Lanson, «desto stärker und einsichtiger hängt der Charakter seines Werkes vom Charakter seiner Epoche ab, *oder mit anderen Worten* (Sperrung vom Referenten): desto weniger läßt sich in seinen Werken jenes Element ausfindig machen, das man das ‘persönliche’ nennen könnte.»

²³⁶ *Idem*, *Goethes Wahlverwandtschaften*, *GS*, I, 1, pp. 125-201.

que procura a verdade e, por assim dizer, o que nela há de “pessoal”. Contudo, para atingir qualquer coisa de decisivo do ponto de vista da verdade e da vida, qualquer coisa que transcenda as determinações históricas dos factos e cronologias (já que o próprio teor de verdade é histórico-filosófico), não cabe ao crítico procurar um conteúdo de verdade desde logo separado do conteúdo material, muito pelo contrário, deve procurar a mais íntima relação entre ambos. Nas épocas posteriores ao aparecimento da obra, quando o teor material começa eventualmente a aparecer como uma mera curiosidade histórica, o crítico deve contrariar essa tendência e começar pelo comentário. Em rigor, o crítico tem de começar sempre por ser um comentador.²³⁷

Na abertura das *portas da época do nascimento de uma obra*, na *repercussão a partir da história* – ideias que vimos a partir da recensão ao livro de Freund – jogam-se distinções importantes quanto à compreensão da relação entre a obra de arte e as tendências da sociedade sua contemporânea, mas jogam-se também distinções muito finas quanto à relação entre o passado, o presente e o futuro de uma obra de arte – que pressupõem já uma reflexão sobre a história que, de alguma forma, poderá corresponder àquilo a que Stéphane Mosès chama o paradigma estético da concepção de história de Benjamin.²³⁸ A repercussão não aponta para a recuperação ou restituição de um corpo morto ou inanimado, que seria a época que viu nascer uma obra; aponta, muito pelo contrário, para um corpo vivo. Mais do que um jogo de espelhos, segundo o qual uma estrutura social ver-se-ia reflectida na obra de modo simplista, trata-se de um jogo fisionómico cujos contornos não estão absolutamente fixados e que necessitam da intervenção activa daquele que pousa os olhos sobre os traços que unem a obra ao tempo que a viu e fez nascer. Trata-se da possibilidade de pensar uma verdadeira *mudança de aspecto*²³⁹, um movimento capaz de, simultaneamente, respeitar a

²³⁷ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 125-126.

²³⁸ Stéphane MOSES, *L'Ange de L'Histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, pp. 122-144. Entre o paradigma teológico e o paradigma político, o estético, desenvolvido fundamentalmente com e a partir de *Goethes Wahlverwandtschaften* e de *Ursprung des deutschen Trauerspiel* [A Origem do Drama Trágico Alemão], é aquele que mais directamente sofre as influências da morfologia goethiana. Já apontámos a relação entre o reparo a Gisèle Freund e a distinção entre teor material e teor de verdade, mas ele pode também ser lido em função do conceito de origem exposto nesta última obra – que desenvolveremos brevemente no próximo subcapítulo. Julgamos que estas coincidências e articulações dão toda uma outra dimensão e profundidade à *zarte Empirie* com a qual Benjamin caracteriza o trabalho de Sander.

²³⁹ Conceito que tomamos emprestado a Wittgenstein, intuindo uma ligação, indirecta mas relevante, entre o registo dinâmico da teoria perceptivo-linguística que subjaz à mudança de aspecto, e ao “ver como” wittgensteinianos, e o registo dinâmico deste “aspecto [que] mudará com as várias épocas que pousam o olhar sobre a obra”, de que Benjamin fala na recensão. Embora não possamos desenvolver esta ligação, trata-se sem dúvida de um dinamismo fisionómico, relacionado com o movimento incessante,

integridade da relação da obra com o seu tempo, mas também o olhar – no presente – que se debruça sobre o passado.

Na sua subtilidade, com a sua referência à configuração e à troca dialéctica entre passado e presente de uma obra de arte, a passagem da recensão ao livro de Gisèle Freund é bem demonstrativa do carácter morfológicamente dinâmico que o materialismo dialéctico toma nas mãos de Benjamin, carácter que subjaz, de modo determinante, ao projecto *Das Passagen-Werk (O Livro das Passagens)*, carácter que irá ser mostrado ao longo deste capítulo. Estas precisões são importantes para uma compreensão da especificidade dos tipos sociais inerentes ao trabalho de Sander. Este é sem dúvida um documento que mostra os traços da sociedade alemã, quer faciais, quer sociais. E é também um documento que mostra uma estrutura que abre as portas do seu nascimento a outras, que abre as portas ao futuro. Ao contrário de outros ensaios fotográficos que se alimentam da questão do *tipo* de um ponto de vista mais positivista, privilegiando quer a recondução à unidade, pela reificação da síntese, quer a dimensão de prova que a evidência fotográfica pode tomar – como os retratos compósitos de Francis Galton ou os estudos sobre a histeria de Charcot, exemplos que, sendo talvez mais “científicos”, nunca são referidos por Benjamin –, o de Sander parece ir ao encontro dessa ideia de configuração viva que mantém com a estrutura social uma relação profunda, mas não estanque, no sentido em que permanece aberta à diversidade dessa mesma estrutura e, mais do que trabalhar em função de um qualquer intento científico (num sentido de ciência que não é propriamente o de Benjamin) ou de uma qualquer instituição, parece querer “estabelecer de novo o espírito”, segundo as palavras de Goethe, “no seu antigo direito de se colocar imediatamente diante da natureza”²⁴⁰.

Permitem-nos estas referências elucidar melhor o carácter científico, social e político que subjaz a “Pequena História da Fotografia”. Este texto pressupõe materialismo dialéctico, sem dúvida, mas pressupõe também uma percepção clara de que as estruturas históricas devem ser pensadas segundo uma permanente mudança de

porque constantemente a exigir atenção, que subjaz não só à leitura dos traços do rosto, mas também à dos traços da sociedade e da história. Sobre a mudança de aspecto na obra do filósofo austríaco, cf. as notabilizadas análises das *Investigações Filosóficas*, sobretudo da parte II, em Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, trad. e pref. M. S. Lourenço, intro. Tiago de Oliveira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002 (3ª ed.).

²⁴⁰ Johann Wolfgang von GOETHE, “Analyse und Synthese”, *Werke*, 14 vols, ed. Erich Trunz, Verlag C.H. Beck, München, 1998 (que segue a edição revista e melhorada de 1994), conhecida por *Hamburger Ausgabe (HA)*, vol. 13, p. 50. No próximo subcapítulo retomaremos esta afirmação e o contexto em que ela é proferida.

aspecto que toma em consideração o presente. Pressupõe também, de modo determinante, a compreensão de que a fotografia abriu um espaço próprio de compreensão da história, espaço que é irreduzível a uma mera visão de progresso cumulativo, causal, dos factos sociais – e, portanto, a uma concepção rígida das estruturas sociais. Esta abertura de um espaço fotográfico é enunciada em *O Livro das Passagens*, de forma muito subtil, num comentário que Benjamin faz a um excerto de um texto de Gisèle Freund. Transcrevemos a citação e o comentário: “«A fotografia ... foi adoptada, antes mais, na classe social dominante ... : industriais, proprietários de fábricas e banqueiros, homens de Estado, literatos e cientistas.» Gisèle Freund, *La photographie au point de vue sociologique* (Manuscrito, p. 32). Isto é exacto? Não se deveria antes inverter a ordem?”²⁴¹ O comentário de Benjamin, em forma de questão, articula-se com outros reparos que são feitos a Gisèle Freund, os quais de alguma forma situam o modo como Benjamin pensa quer a relação histórica e social com as obras de arte, quer o acontecimento fotográfico na sua relação com a história e a sociedade, acontecimento que, pensado segundo uma “inversão de ordem” relativamente aos pressupostos do materialismo dialéctico de Freund, permite-nos perceber as irradiações da fotografia. Tal como as obras do passado, a invenção da fotografia não é um acontecimento fechado. A fotografia não é um corpo morto cuja história pudesse ser recuperada como uma relíquia, não é um instrumento técnico que as estruturas da sociedade, encaradas na sua rigidez, pudessem simplesmente adoptar. Isto é: essas próprias estruturas são alteradas, contaminadas pela fotografia. “Pequena História da Fotografia” é também uma reflexão sobre estes movimentos de contaminação.

Mais especificamente, pode então dizer-se que é na possibilidade de apreender as configurações, de descrever as diversas fisionomias do mundo, de exercitar o nosso olhar e a nossa atenção, que se joga, para Benjamin, uma das grandes riquezas da fotografia.²⁴² E isto não tem a ver com uma cedência às tendências da actualidade ou à

²⁴¹ Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, GS, V. 2, p. 829: “«La photographie ... fut d'abord adoptée dans la classe sociale dominante ... : industriels, propriétaires d'usines et banquiers, hommes d'État, littérateurs et savants.» Gisèle Freund, *La photographie au point de vue sociologique* (Manuscrit, p. 32). Stimmt das? Sollte man die Reihenfolge nicht eher umkehren?”.

²⁴² Teremos oportunidade de ver, no próximo capítulo desta dissertação, como a questão da fisionomia, tal como é levantada pelo trabalho de Sander, deve também ter em conta as teorizações de Benjamin acerca do fundo mimético do ser humano, nomeadamente as que se referem às transformações históricas desse fundo. Este é o tema de vários textos, sobretudo do ano de 1933, mas já num fragmento escrito provavelmente em 1932, que Benjamin classifica como um prolegómeno a qualquer astrologia racional, aquele articula a dificuldade moderna em perceber as semelhanças fisionómicas com essa transformação histórico-temporal da faculdade mimética: “Por exemplo, não existem dúvidas de que os Antigos tinham um sentido mimético para a fisionomia muito mais apurado do que os homens de hoje, os quais apenas

moda, cedência tantas vezes por ele criticada. Se ainda hoje olhamos fascinados para o trabalho de um Sander ou de um Blossfeldt, é porque as configurações que eles nos dão permanecem vivas, reflectindo – mas extrapolando – o próprio tempo da sua produção, paradoxalmente próximas e distantes. Neste sentido, e com as devidas distâncias, permanecem vivas como o poema de Dante ou a obra de Shakespeare.

conseguem reconhecer semelhanças faciais, e já dificilmente semelhanças corporais. Pode até pensar-se que na Antiguidade a percepção fisionómica baseava-se em semelhanças com os animais.” (“Ganz ohne Zweifel hat z.B. die Antike im Physiognomischen einen weit schärferen mimetischen Sinn gehabt als die heutigen Menschen, die nur noch Gesichts- <,> kaum mehr Leibähnlichkeiten erkennen. Man denke ferner daran, wie in der Antike die Physiognomik auf den Tierähnlichkeiten begründet wurde.”). “Zur Astrologie”, *GS*, VI, p. 193.

5. Da síntese de Sander à morfologia de Goethe

O que é apreensível pertence ao domínio da sensibilidade e do entendimento. A isto vem acrescentar-se o apropriado, que é afim do conveniente. Contudo, o apropriado é uma relação com um tempo particular e com circunstâncias específicas.

J. W. Goethe, *Máximas e Reflexões*, § 577 [333] [tradução alterada]

Ao integrar a obra de Sander nas fileiras de Eisenstein ou Pudovkin, Benjamin salienta desde logo o ponto de vista científico em que ela é realizada, resgatando-a de um conhecimento desinteressado e de um contexto puramente artístico. Contudo, esse conhecimento científico não é redutível ao materialismo dialéctico ou, pelo menos, a uma ortodoxia marxista.²⁴³ *O Rosto do Tempo* inscreve-se no presente, explorando as configurações sociais do seu tempo. Se estas configurações apontam para algum tipo de arquétipo – noção não utilizada por Benjamin em “Pequena História da Fotografia” –, não será tanto para uma origem fora do tempo quanto para as manifestações de diversas formas que se entrelaçam num organismo vivo: a sociedade alemã. A questão dos arquétipos em Sander não é muito clara – e é complicada por um certo privilégio que o fotógrafo parece conceder aos homens da terra (agricultores, camponeses). Atemo-nos ao facto de que embora algumas notas de Sander pareçam apontar para uma dimensão das “características humanas gerais”, na verdade, e seguindo a obra que foi publicada em 1929, nada aí parece indiciar que se trate de uma demanda arquetípica, nesse sentido genérico em que o conceito de arquétipo equivale a algo imutável que está fora do tempo e do mundo fenoménico. Esta questão é sensível, e foi por isso sujeita a interpretações erróneas. Lembremos apenas que a ideologia Nazi assentava num tipo ideal de homem...

Embora não o possamos desenvolver a fundo – tarefa que nos afastaria em demasia dos fios condutores desta dissertação –, podemos contudo indicar que aquilo

²⁴³ Sobre estas distinções cf. também *supra*, II. 2. O lugar de August Sander na história da fotografia e II. 3. Notas sobre a crítica de Benjamin à Nova Objectividade.

que existe de tipológico e arquetípico no trabalho de Sander pode sem dúvida ser lido em função do *Urphänomen* (fenómeno originário) goethiano, bem como da adopção que dele fez Benjamin, sobretudo no que concerne ao desenvolvimento das noções de *origem* (em *Origem do Drama Trágico Alemão*) e de *imagem dialéctica* (sobretudo em *O Livro das Passagens*). A epígrafe do “Prólogo” a *Origem do Drama Trágico Alemão* é retirada de *Materiais para a história da teoria das cores*, de Goethe, e remete exactamente para o problema do acesso à totalidade por parte da ciência, problema que conhece uma possível solução se a ciência for pensada como arte: “Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objectos de que se ocupa”²⁴⁴. Já no desenvolvimento do “Prólogo”, esta inspiração goethiana conhece a sua concretização no contexto de um cepticismo produtivo que deve dar conta da especificidade das ideias (tal como Benjamin entende e adopta a *ideia* platónica), da própria respiração do pensamento, de uma verdadeira contemplação que “combina a rejeição do método dedutivo com um recurso cada vez mais amplo e intenso aos fenómenos, que nunca correm o perigo de se tornarem objectos de um espanto nebuloso enquanto a sua apresentação [*Darstellung*] for ao mesmo tempo a das ideias, pois com isso salva-se a sua singularidade”²⁴⁵. A doutrina das ideias no âmbito dos géneros artísticos necessita, portanto, de uma concepção de origem, de uma marca histórica das ideias capaz de insuflar esta respiração:

apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem [*Ursprung*] não tem nada em comum com a génese [*Entstehung*]. “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de génese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu

²⁴⁴ J. W. Goethe, *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre*, apud epígrafe ao “Prólogo” de Walter BENJAMIN, *Origem do Drama Trágico Alemão*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004, p. 13 (GS, I. 1, p. 207)

²⁴⁵ *Idem, ibidem*, pp. 31-32 (*ibidem*, p. 225). Chamamos a atenção para a noção de apresentação (*Darstellung*), que conhecerá desenvolvimentos na nossa dissertação. Alterando a tradução de João Barrento, optámos por traduzir *Darstellung* por “apresentação” e não por “representação”, reservando este último termo para *Vorstellung*, embora estejamos conscientes de que certas determinações pré-modernas da noção de representação (algumas decorrentes do pensamento antigo e medieval) e até mesmo modernas, pela sua riqueza e diversidade histórico-filosófica, também pudessem dar conta desta dimensão de apresentação que tão essencial é para a compreensão do pensamento estético-filosófico de Benjamin. Aliás, no próprio “Prólogo” Benjamin utiliza também o termo leibniziano *Repräsentation* como equivalente a *Darstellung*.

ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstrução, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenómeno originário [*Ursprungsphänomen*] tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré- e pós-história. Na dialéctica inerente à origem encontra a observação filosófica o registo das suas linhas-mestras. Nessa dialéctica, e em tudo o que é essencial, a unicidade e a repetição surgem condicionando-se mutuamente.²⁴⁶

Destas intrincadas citações de Goethe e Benjamin, tão complexas quanto férteis, que por si só mereceriam uma dissertação, reteremos apenas algumas brevíssimas notas: concepção filosófica em que a ciência é pensada como arte; rejeição do método dedutivo como salvação da singularidade dos fenómenos; reformulação da questão da origem pela distinção em relação à génese e pela obediência a um ritmo que simultaneamente se dá como restituição e incompletude – o próprio da apresentação filosófica capaz de fazer jus à divisa “o método é desvio”. Adiante afloraremos de novo esta questão (seguindo a sua transmutação em imagem dialéctica e exercício), a qual não tem sido de somenos importância para o repensar da relação entre as imagens e para a fundamentação histórico-temporal da história da arte. A reconsideração da origem, não como causa mas como redemoinho, resultante da leitura dos textos de Benjamin, é um dos momentos essenciais da reflexão de Didi-Huberman acerca do anacronismo das imagens e, por inerência, das categorias histórico-temporais e histórico-filosóficas da própria história da arte.²⁴⁷

²⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 32 (*ibidem*, p. 226). Esta passagem lança uma outra luz sobre a ideia de irradiações fotográficas, mormente sobre a nossa referência ao filme *Ararat*.

²⁴⁷ Um outro momento (sem querermos simplificar a vasta rede de influências e leituras de Didi-Huberman, onde a psicanálise também entra de pleno direito) é a reconsideração do trabalho de Aby Warburg. Da perspectiva da compreensão dos movimentos de influência, síntese ou renascimento na história da arte, são estas reflexões que permitem a Didi-Huberman, por exemplo, considerar a atitude de Carl Einstein em relação ao encontro entre cubismo e arte africana como uma “síntese-abertura”, à qual subjaz uma *exigência* (palavra de ressonâncias benjaminianas) que não se esgota na “tese-aporia” do ponto de vista etnográfico e positivista; é a exigência de “um ponto de vista que poderíamos designar «sintético», sob a condição de não compreendermos com esse adjectivo o encerramento auto-pacificador de um saber que acreditaria ter alcançado os seus fins. A síntese, nesse movimento, não é senão uma coisa incompleta, frágil, sempre em estado de inquietude: é uma *síntese-abertura*”. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le Temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000, p. 185. Sobre o papel da morfologia goethiana na reflexão de Didi-Huberman, cf. sobretudo cap. 2. “L’Image Malice. Histoire de l’Art et Casse-tête du temps”, pp. 85-155, onde é analisado um outro favorito de Benjamin – fotógrafo, entenda-se: Karl Bloßfeldt. Todavia, já no contexto de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992, Didi-Huberman desenvolvera as questões da origem e da imagem dialéctica. Cf. capítulo “L’image critique”, pp. 125-152.

No que respeita ao carácter tipológico ou arquetípico da obra de Sander, podemos, portanto, atender aos conceitos de origem ou imagem dialéctica, pois eles abrem a discussão de um ponto de vista construtivo, que não se deixa anular por uma crítica imediata e generalista ao conceito de origem. Por outro lado, seguindo a interpretação de Ulrich Keller na introdução a uma das edições póstumas de fotografias de Sander, estas são apresentadas como um documento de época de cariz fisionómico, caracterização que, embora correcta, talvez não faça jus às suas possíveis repercussões históricas e ao seu anacronismo: “Em *O Rosto do Tempo*, contudo, o plano para o grande atlas de retratos pode ser apreendido *in nucleo*. Aqui é impossível detectar uma qualquer ênfase particular em relação às constantes «humanas gerais»; a ordem e os títulos das imagens encontram-se subordinados aos pontos de vista sócio-profissionais. Além disso, o panfleto para subscrições incorporava apenas os esboços dactilografados que se encontravam em conformidade com estes pontos de vista. Portanto, parece razoável assumir-se que, sob a influência dos seus editores, Sander eliminou do seu conceito o elemento arquetípico. Isto também é indicado pelas suas palestras radiofónicas de 1931, nas quais não se encontram referências a «arquetipos» e «características humanas gerais», ao passo que o termo «fisionomia» é claramente usado num sentido histórico e social, e não num sentido caracterológico.”²⁴⁸

Portanto, mais do que partir de uma ideologia de esquerda ou de direita, ou de teorias sociológicas muito vincadas, trata-se de um projecto mais obstinado: isolar e agrupar, seguindo os tipos sociais percebidos na altura (sendo que o projecto pressupunha sete grupos, reflexo da própria percepção social de Sander). Mais do que procurar, como o fizeram os seus colegas *avant-garde* da década de 20, o uso “próprio” e as “possibilidades libertadoras” ainda não exploradas em fotografia, trata-se de mostrar as combinações sequenciais – que viriam a dar todo um outro significado visual e teórico à fotografia documental.

Numa carta dirigida ao pintor Abelen, Sander diz o seguinte:

Uma fotografia bem conseguida é apenas um passo preliminar em direcção ao uso inteligente da fotografia... Gostaria muito de voltar a mostrar o meu trabalho, mas não posso fazê-lo numa única fotografia, ou em duas ou três; afinal, elas poderiam também ser

²⁴⁸ Ulrich KELLER, “Preface”, in August SANDER, *August Sander: Citizens of the Twentieth Century*, op. cit., p. 24.

instantâneos. A fotografia é como um mosaico que só se torna uma síntese quando é apresentado «en masse». Este é o modo como usei a fotografia no meu trabalho *O Rosto do Tempo*.²⁴⁹

Trata-se aqui de uma concepção de fotografia que apela ao papel activo daquele que contempla, que põe em jogo aquilo que é fotografado e aquele que olha para as fotografias, exigindo deste último uma intervenção na composição sintética do mosaico, e não apenas a contemplação de um único momento feliz, de um instantâneo (*snapshot*).²⁵⁰ Com esta referência ao mosaico e à síntese que dele pode resultar, Sander não invalida a importância de cada fotografia singular (até porque as suas fotografias eram normalmente planeadas, muito depuradas, muito cuidadas ao nível da composição e da inserção dos fotografados no espaço), nem tão-pouco ignora a possibilidade de um *snapshot* valer por si próprio. Mas mesmo tendo em conta a importância da singularidade de cada fotografia – seja ela planificada ou regida pelo acaso –, do ponto de vista que aqui nos interessa, o de prolongar a leitura de Benjamin, é imprescindível integrar essa singularidade na dimensão morfológica subjacente ao trabalho de Sander.

O excerto da carta de Sander a Abelen coloca-nos no coração de um tema fundamental da morfologia de Goethe: a tensão entre singularidade e todo, entre aquilo que se dá de uma só vez e a perspectiva de conjunto, a forma ou configuração que os fenómenos tomam quando postos uns ao lado dos outros.²⁵¹ A ordem da síntese, de que Sander nos fala, pode muito bem ser colocada na vizinhança de noções e processos que fazem da morfologia um método de conhecimento dinâmico, de uma noção de teoria no sentido goethiano: uma actividade contemplativa que se constrói sobre aquilo que é visto e se desenvolve por relação com fenómenos afins. Responde, como a citação de Goethe que aparece em “Pequena História da Fotografia” e que serviu de mote a este capítulo, a uma observação directa, a uma paciente relação de troca entre observador e

²⁴⁹ August Sander, “Carta a Abelen”, Janeiro de 1951, *apud*, Ulrich KELLER, “Preface”, in August SANDER, *August Sander: Citizens of the Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁰ Se bem que, a um certo nível, também uma fotografia isolada exija contemplação activa. Aliás, e sem querer cair no senso comum, podemos dizer que qualquer acto de visão exige uma implicação entre aquilo que é visto e aquele que vê. Mas a questão é mais complexa, vai além de uma descrição superficial da dialéctica do acto perceptivo.

²⁵¹ Há na parte final da *Farbenlehre* (*Teoria das Cores*) duas secções que fazem ecoar o nosso percurso e, sobretudo, o excerto de Sander. A primeira diz respeito ao pavor, senão mesmo à aversão que os pintores, até à altura, teriam pela teoria das cores, aversão que Goethe compreende pois as teorias anteriores seriam infundadas, vacilantes e não passariam de manifestações de um empiricismo. A segunda secção começa por apontar para a necessidade de uma visão sinóptica em relação às questões das cores: “Porque sem a visão sinóptica do todo, o fim último não será alcançado”. J. W. GOETHE, *Zur Farbenlehre, Werke, HA*, vol. 13, *op. cit.*, §§ 900 e 901, p. 517.

observado, no caso, entre fotógrafo e fotografado. A frase de Goethe que Benjamin cita aparece pela primeira vez num apêndice do romance *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister*), tendo depois sido recolhida em *Maximen und Reflexionen* (*Máximas e Reflexões*). Ei-la na sua totalidade:

Existe uma delicada empiria [*zarte Empirie*] que se identifica intimamente com o objecto, e assim se transforma na autêntica teoria. Mas este processo de elevação das faculdades espirituais só é possível numa época de grande elevação cultural.²⁵²

Esta identificação íntima com o objecto de visão é um dos traços mais fortes da teoria do conhecimento goethiana, funcionando como um eixo que possibilita a relação entre a actividade científica e a artística. Mas a máxima supracitada tem também uma segunda parte, algo enigmática, que parece à partida apontar para uma dimensão utópica. Na verdade, trata-se sobretudo de um apontamento com nota humorística, se não mesmo irónica, pois essa época não virá, antes parece ser o reflexo de um desejo de responder às infinitas solicitações de cada coisa do mundo. A este propósito, diz-nos Maria Filomena Molder:

A promessa mais empenhada e reveladora que o espírito pode fazer a si próprio é a de se converter naquilo a que dedica atenção, e essa conversão à coisa é, ao mesmo tempo, metamorfose espiritual, impulso de auto-realização expressiva, intensificação. Converter-se na coisa, é essa a teoria autêntica. Não podemos deixar de reconhecer nesta determinação a *Θεωρία* [*teoria*] no seu sentido antigo, ainda que em Goethe ela não se possa associar ao culminar de um processo discursivo, argumentativo, mas às operações modestas de observação concreta, de colecção. A teoria autêntica, porém, é um possível anunciado, a todo o momento anunciado, cujo cumprimento pertence a um tempo ainda não vindo, e que tem a sua raiz na inesgotável vida de

²⁵² *Idem*, *Máximas e Reflexões*, trad. José Miranda Justo, Relógio D'Água, Lisboa, 2000, § 509, p. 130. ("Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an." *Idem*, *Wilhelm Meister Wanderjahre*, apêndice "Betrachtungen im Sinne der Wanderer" ["Observações no Espírito dos Viandantes"] Livro II, cap. 11, *HA*, vol. 8, p. 302. *Idem*, *Maximen und Reflexionen*, *HA*, § 509 [565 para a edição de Max Hecker], p. 435.) Por uma questão de concordância e porque a consideramos mais exacta, seguimos, para a primeira parte da máxima, a tradução de João Barrento em "Pequena História da Fotografia" (cf. início do capítulo). Para o que se segue utilizaremos a tradução de José Miranda Justo.

cada coisa: “descobrem-se diariamente mais relações das coisas connosco, há sempre algo, proveniente das coisas, que desperta em nós. Quer dizer, as coisas são infinitas”.²⁵³”

Teoria que decorre da observação concreta, da identificação íntima com o objecto de visão. Tarefa interminável. Deixemos no ar, pairando sobre o que dissemos até agora e sobre o que se seguirá, esta dupla dimensão do conhecimento para Goethe, em que a intimidade com a coisa está sempre imbuída pela consciência dos seus limites, imbuída pela consciência de que as coisas do mundo são inesgotáveis, o que constitui uma marca da sua múltipla riqueza. Perante esta inesgotabilidade, a procura da teoria autêntica é uma tarefa exigente, que deve ser tentada, exercitada.

O trabalho de Sander mostra-nos também o *aperçu* na sua efectividade, permitindo-nos compreender a riqueza desta noção no que concerne à fotografia, sobretudo às séries, às montagens e aos agrupamentos, mas também às imagens em geral. O *aperçu* é uma noção que faz apelo a um processo que tem menos a ver com a instantaneidade de um único golpe, de um *snapshot*, e mais com um relâmpago que se forma e é preparado numa silenciosa fertilidade, que “resulta de uma sequência e abre para uma sequência. É um elo de uma grande cadeia ascensional e produtiva”,²⁵⁴ através do qual conseguimos ter acesso à visão de um todo, o qual, no entanto, pode não passar da síntese obtida através de um pormenor ou de um contorno. É uma noção operativa quer ao nível da ciência, quer ao nível da arte.

A máxima 246 [561] acaba por ter uma profunda relação com tudo o que acima foi exposto: “Para me salvar, encaro todos os fenómenos como se fossem independentes e trato de os isolar à força. De seguida, encaro-os como correlatos e os fenómenos unificam-se num conjunto inequivocamente vivo. Procedo assim sobretudo no que diz

²⁵³ Maria Filomena MOLDER, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995, pp. 289-290 (a citação que aparece no fim deste excerto provém de uma conversa de Goethe com Riemer, de 2 de Agosto de 1807. Cf. J. W. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Artemis Verlag, Zürich, 1948-1954, vol. 22, pp. 469-470).

²⁵⁴ J. W. GOETHE, *Máximas e Reflexões*, op. cit., § 365 [416], p. 95. Sobre esta questão, podemos ainda atender a *idem*, *ibidem*, § 364 [562], pp. 94-95: “Aquilo a que chamamos invenção – ou descoberta, no sentido mais elevado da palavra – é sempre a activação, o exercício [*Ausübung*] de um sentido original da verdade, de um sentido que, tendo-se formado durante muito tempo no maior silêncio, nos conduz instantaneamente a um acto de conhecimento pleno de produtividade. É uma revelação nas coisas exteriores, que se desenvolve a partir da nossa interioridade e que permite aos homens pressentir alguma coisa da semelhança que mantêm com o divino. É uma síntese entre o espírito e o mundo, que vai buscar à eterna harmonia da existência a mais sagrada das certezas.” Chamamos a atenção para esta dimensão do “exercício de um sentido original da verdade” inerente à descoberta, pois aprofundaremos a noção de exercício no pensamento de Walter Benjamin, a qual, incontornavelmente (embora apresente outros contornos), terá bebido algo desta relação com a verdade, com a “revelação nas coisas exteriores”.

respeito à Natureza, mas tal procedimento não deixa de ser frutuoso quando aplicado à modernidade da História que se desenrola à nossa volta.”²⁵⁵ Esta máxima aparece na sequência de outras em que Goethe analisa e critica duas características da humanidade que são inatas e que se interrelacionam: o desrespeito por aquilo que temos perante os olhos e a tendência para pôr em conexão os fenómenos mais próximos e longínquos. Goethe, ao assumir isto como algo de inato ao ser humano, não está a dizer que esteja absolutamente errado ou deva ser corrigido, está simplesmente a chamar a atenção para a necessidade de se ter consciência destas características. Neste sentido, promove a procura de um certo isolamento dos fenómenos, de uma certa atenção cuidadosa, delicada, que só depois deve ceder a uma correlação – que se revelará, assim, mais proveitosa. Por outras palavras, e apesar de Goethe propor uma espécie de conhecimento que pressupõe não só qualidades epistemológicas, mas também estéticas (e morais e históricas), trata-se no fundo de assumir e propor um conhecimento vivo, dinâmico, que se faz e refaz a si próprio. E não só no domínio da natureza, mas também no da história. Ora este procedimento é porventura o que se revela mais capaz de cortar a rede de causalidades – daí a importância de noções como a de correlato – que subjaz à ciência moderna e assim pôr-nos em contacto com um outro tipo de experiência, mais íntima e mais atenta à diversidade do mundo, experiência que implica um maior respeito pelos fenómenos. Não é por acaso que este procedimento está tão presente em *Zur Farbenlehre*, onde se trata fundamentalmente de olhar para as cores segundo princípios que não os de Newton e da ciência moderna. Na introdução dessa obra, e depois de fazer depender o processo de observação de uma atenção que deve ser estimulada, exercitada, e que só assim se torna mais próxima dos objectos, Goethe diz que “durante este processo de observação, reparamos inicialmente na grande variedade que se nos contrapõe de modo insistente; somos forçados a separar, a distinguir, e de novo a combinar, pelo que, por fim, surge uma certa ordem que admite ser observada com maior ou menor satisfação”²⁵⁶. Desse modo se pode evitar que uma investigação seja desde o seu princípio toldada por visões teóricas gerais ou sistemas de explicação precipitados.

²⁵⁵ *Idem, ibidem*, § 246 [561], p. 71.

²⁵⁶ *Idem*, “Einleitung”, *Zur Farbenlehre*, HA, vol. 13, *op. cit.*, p. 322: “Alsdann bemerken wir erst eine große Mannigfaltigkeit, die uns als Menge entgegendringt. Wir sind genötigt zu sondern, zu unterscheiden und wieder zusammenzustellen, wodurch zuletzt eine Ordnung entsteht, die sich mit mehr oder weniger Zufriedenheit übersehen läßt.”

Esta ideia de uma síntese “prudente”, isto é, de uma síntese que deve respeitar a diversidade dos fenómenos, conhece uma das suas formulações mais lapidares num texto intitulado exactamente “Análise e Síntese”, onde Goethe procura, mediante estas duas noções, pensar as condições da ciência no século XIX. A sua reflexão segue uma consideração de Victor Cousin relativamente ao século XVIII, consideração que não só congratula este século por uma atenção às falsas sínteses, às hipóteses que foram legadas pela ciência do passado e que poderiam perturbar o desenvolvimento do conhecimento científico, como reclama a necessidade de, apesar de tudo, não se descartar completamente a síntese. Goethe adopta a seu modo estas ideias, referindo-se a *Teoria das Cores* como uma obra onde um determinado fenómeno é analisado em toda a sua extensão, em toda a sua diversidade, investigação que prepara assim o terreno para futuros desenvolvimentos no século XIX, os quais podem conduzir à descoberta de novas sínteses. Percorrendo estas considerações, como um substrato que as alimentasse, encontra-se essa exigência de “estabelecer de novo o espírito no seu antigo direito de se colocar imediatamente diante da natureza”²⁵⁷. No fundo, é essa exigência que pode impedir a fixação absoluta das sínteses e, por assim dizer, se mostra capaz de encher os pulmões da ciência com um novo ar. Contudo, a vida da ciência faz-se com os dois movimentos da respiração:

Apliquemo-nos a uma outra observação mais geral: um século, que se ocupa apenas da análise e como que teme a síntese, não está no bom caminho; porque só ambas em conjunto, como expiração e inspiração, fazem a vida da ciência.

Uma falsa hipótese é melhor do que nenhuma; pois o facto de ser falsa não é nenhum prejuízo; mas se ela se fixa, se é aceite na generalidade, se se torna numa espécie de credo do qual ninguém duvida, que a ninguém é permitido examinar, isto é, realmente, o mal de que sofrem os séculos.²⁵⁸

²⁵⁷ Cf. *Idem*, “Analyse und Synthese”, *HA*, vol. 13, *op. cit.*, p. 50: “den Geist in seine alten Rechte, sich unmittelbar gegen die Natur zu stellen, wieder einzusetzen”. Lema que já foi citado no subcapítulo anterior.

²⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 51: Wir wenden uns zu einer andern allgemeineren Betrachtung: ein Jahrhundert, das sich bloß auf die Analyse verlegt und sich vor der Synthese gleichsam fürchtet, ist nicht auf dem rechten Wege; denn nur beide zusammen, wie Aus- und Einatmen, machen das Leben der Wissenschaft. Eine falsche Hypothese ist besser als gar keine; denn daß sie falsch ist, ist gar kein Schade, aber wenn sie sich befestigt, wenn sie allgemein angenommen, zu einer Art von Glaubensbekenntnis wird, woran niemand zweifeln, welches niemand untersuchen darf, dies ist eigentlich das Unheil, woran Jahrhunderte Leiden”.

Estas considerações irão exercer um efeito importante, por vezes velado, por vezes explícito, na teoria do conhecimento e na concepção de imagem dialéctica de Walter Benjamin: “A imagem dialéctica é essa

Estas formulações enunciam muito claramente os pressupostos do pensamento de Goethe que ecoam quer no trabalho fotográfico de Sander (e também no excerto da carta que transcrevemos, embora não tenhamos dados que permitam argumentar a favor de uma influência directa), quer no pensamento de Benjamin e na teoria do conhecimento que este irá tecer de modo paulatino, inspirando-se no pensamento de Goethe ou nele reconhecendo princípios fundamentais: por um lado, o direito de se colocar imediatamente diante da natureza, por outro lado, análise e síntese como expiração e inspiração que fazem a vida da ciência, na sua intersecção com a arte, o ritmo da respiração que percorrerá *A Origem do Drama Trágico Alemão*.

Mas a máxima 246 [561], que acima citámos, também dá a ver, na sua subtilidade, um outro aspecto que importa aprofundar. Não se trata apenas da tensão entre singular e todo nem da apologia de um conhecimento vivo, trata-se também de uma questão de salvação (“Para me salvar...”), que parece estar trespassada não só por um conteúdo epistemológico, mas também histórico e moral: uma salvação da experiência vivida, ou pelo menos uma resistência face à perda de diversidade e riqueza nas nossas relações com os fenómenos. Este tom de “salvação possível”, que na maior parte das vezes é contrabalançado por uma confiança muito goethiana, refere-se primeiramente à grande diversidade e à grande liberdade que a Natureza reservou para si mesma, as quais, em última instância e de modo absoluto, são inacessíveis ao homem. Mas, tal como Goethe o admite, ele concerne também à História e à vivência dos momentos históricos. Ou seja: a respiração entre análise e síntese aponta também para uma “necessidade vital”²⁵⁹ relativa ao presente, necessidade que irá reverberar, de diferente modo mas dentro de um mesmo tom, em “Pequena História da Fotografia”.

forma do objecto histórico que satisfaz as exigências de Goethe a respeito do objecto de uma análise: revelar uma síntese autêntica. É o fenómeno originário da história.” (“Das dialektische Bild ist diejenige Form des historischen Gegenstandes <s>, die Goethes Anforderungen an den Gegenstand einer Analyse genügt: eine echte Synthesis aufzuweisen. Es ist das Urphänomen der Geschichte”). Walter BENJAMIN, *Das Passagen Werk*, [N 9a, 4], GS, V. 1, p. 592. Assinalamos também que um excerto do texto “Análise e Síntese” foi utilizado por Walter Benjamin como epígrafe à sua dissertação *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, escrito em 1919, portanto, ainda antes que a noção de “imagem dialéctica” aparecesse nos seus escritos. Na introdução desta obra é desde logo estabelecida a necessidade de que o conceito de crítica de arte seja encontrado, não apenas mediante pressupostos estéticos, mas também por relação com a teoria do conhecimento. Por outras palavras, a crítica de arte implica um factor cognitivo, inserindo-se inevitavelmente numa tarefa “filosófico-histórico-problemática” (para utilizarmos uma expressão similar à de Benjamin). Cf. *Idem*, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, GS, I, 1, p. 11.

²⁵⁹ Expressão de Benjamin utilizada a propósito do trabalho de August Sander e que iremos aprofundar seguidamente.

6. Benjamin e o atlas em exercício

Talvez depois deste percurso compreendamos melhor o alcance da citação de Alfred Döblin, presente na introdução a *Rosto do Tempo*, e que Benjamin tão certamente seleccionou:

Do mesmo modo que existe uma anatomia comparada, a partir da qual se chega a uma compreensão da natureza e da história dos órgãos, assim também este fotógrafo pratica uma fotografia comparada, atingindo assim uma perspectiva científica que o situa acima dos fotógrafos de pormenores.²⁶⁰

Atingir a natureza e a história de qualquer coisa, mediante a sua apresentação, é assim mais do que registar um facto, na sua nudez, na sua curiosa facticidade, é dar o passo em direcção à comparação, à teoria que se erige sobre os fenómenos, ou melhor, à teoria que os fenómenos segregam, e que implica já um *entendimento profundo entre o mundo e aquele que o contempla*. Portanto, mais do que uma questão de fidelidade ou objectividade puras, mais do que a demonstração da realidade dos tipos por intermédio da reificação da síntese, o que está aqui em causa é uma *expressão de intimidade*. No nosso entender, é sobretudo isto que se passa nas fotografias de Sander e é neste sentido que se pode também compreender a perspectiva científica em que elas se movem.

Estamos, portanto, num território onde ciência e arte se fundem, por vezes se tornam indiscerníveis. Curiosamente, estamos num território que não é apenas devedor do pensamento de Goethe, mas também das novas possibilidades de pensamento que a fotografia nos trouxe, essa “arte” tão contaminada de ciência, tão marcada pelo rigor, pela objectividade, pela evidência daquilo que é fotografado. E, neste contexto, vemos bem que não é por acaso que a fotografia tem um papel tão importante no pensamento de Walter Benjamin, estando pois ela situada nestes interstícios. Juntamente com estes

²⁶⁰ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 256 (GS, II. 1, pp. 380-381)

traços – ou sobretudo decorrente destes traços – a fotografia é ao mesmo tempo um resultado da história e algo que faz a história.²⁶¹

Embora não possamos aqui desenvolver, muito mais do que já o fizemos, o sentido que a noção de *ciência* tem neste texto de Benjamin, devemos no entanto reter a importância da sua relação com a “fotografia comparada” (apontada por Döblin), a morfologia e a situação histórica. Algumas páginas após as primeiras referências à obra de Sander:

Quando a fotografia se emancipa de conexões e de interesses de ordem fisionómica, política, científica, como acontece com um Sander, uma Germaine Krull, um Blossfeldt, torna-se «criativa». O tema da objectiva é a «vista de conjunto», entra em cena o tipo do fotógrafo de fancaria [*Schmock*]. «O espírito, superando a mecânica, interpreta os seus produtos exactos como parábolas da vida.» Quanto mais alastra a crise social de hoje, quanto mais rigidamente os seus momentos particulares se defrontam uns com os outros em conflitos sem vida, tanto mais a criatividade – na sua essência mais profunda, uma variante com a contradição por pai e a imitação por mãe – se torna um fetiche cujas características devem a sua vida apenas à alternância das luzes da moda. A criatividade na fotografia significa a sua cedência à moda.²⁶²

Serve-nos esta passagem para compreender melhor o modo como o conceito de ciência desenvolvido no decurso de “Pequena História da Fotografia”, que tem profundas afinidades com os traços morfológicos que vimos no subcapítulo anterior, é posto a jogar com as questões sociais e políticas que são caras a Benjamin. Isto vai ao encontro daquilo que, anteriormente, classificámos como as relações variáveis entre os diversos aspectos que tecem as considerações de Benjamin acerca da fotografia. Vai também ao encontro de um aspecto fundamental do seu pensamento, a relação entre o passado e o presente, entre aquilo de que somos herdeiros e as tarefas que nos rodeiam. É muito interessante que as citações de Benjamin, quer as que se presumem ser de um prospecto da editora de Sander, quer as da introdução de Döblin, culminem de certo modo na referência a Goethe, como se a observação directa e a teoria que se constrói sobre uma intimidade com o objecto fizessem parte de algo que transcende em muito a

²⁶¹ O papel que a fotografia desempenha na compreensão benjaminiana da história é desenvolvido num livro estimulante de Eduardo CADAVA, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton, 1997. Voltaremos a este livro no terceiro capítulo, aquando da articulação entre fotografia e *mimesis* (a teoria da semelhança de Benjamin), articulação que é exactamente um dos panos de fundo da leitura de Cadava.

²⁶² Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 259 (GS, II. 1, pp. 383).

história da fotografia. Ou talvez Benjamin fosse incapaz de escrever uma história da fotografia que não fosse ao mesmo tempo uma compreensão dos vários enraizamentos da experiência fotográfica. Trata-se, neste caso, da reactivação de uma experiência de conhecimento, relacionada com a delicada empiria, a qual, contudo, não visa provar uma determinada concepção de conhecimento através da sua ocorrência fotográfica. Mais do que uma prova, deve falar-se de um bom acesso à obra de Sander. E esta obra é, por sua vez, uma boa apresentação, desviante, não causal, da observação directa subjacente à morfologia goethiana, pelo menos no sentido em que Benjamin faz a articulação. E tudo isto – esta articulação entre teorias de conhecimento e fotografia – integra-se numa reflexão ampla sobre o aparecimento e o desenvolvimento da fotografia, reflexão para a qual são convocados uma série de fotógrafos e de textos heterogéneos.²⁶³

Afastando-nos ligeiramente do núcleo de problemas em que estamos imersos, podemos até dizer que o gesto benjaminiano, o modo como articula a delicada empiria com a obra de Sander, é um dos modos possíveis, e talvez mais férteis, de relacionar conceitos e imagens. Criar ressonâncias, deixar uma pista, é fazer ressaltar um aspecto que pode ser um acesso privilegiado a uma obra de arte ou a um objecto. Cabe a cada um de nós seguir ou ignorar essas ressonâncias, essas pistas.

Talvez isto – esta capacidade de absorver o que vem de trás e de, num golpe, pô-lo ao serviço daquilo que está no presente – ajude a compreender a fortuna de alguns textos de Benjamin e a apropriação do seu pensamento por tantos discursos teóricos da nossa cultura. Além de mostrar esta capacidade na sua escrita e no seu modo de pensar, Benjamin formulou também o conceito de *imagem dialéctica*, que desempenha um papel fundamental no que diz respeito a esta questão. Nele distingue-se uma pura relação temporal entre passado e presente de uma relação dialéctica, figurativa, fornecendo assim um conceito histórico que tem profundas semelhanças – como o

²⁶³ Didi-Huberman refere-se a esta heterogeneidade enquanto marca de um método devedor de uma *Übersicht*, de uma visão sinóptica. A heterogeneidade dos fotógrafos referidos em “Pequena História da Fotografia” dá conta de uma mutação que corresponde a uma série de processos pelos quais os trabalhos fotográficos participavam no saber descobrindo novas formas de apresentação e, inclusivamente, de constituição do dito saber. Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Tf. Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina, Madrid, 2010, p. 185. Daí que, em comparação com os *procedimientos* técnicos e os modos de fazer, Didi-Huberman acentue a importância dos *procesos* e dos *paradigmas* mostrados pelos diferentes fotógrafos, embora, em abono da verdade, tenhamos que dizer que os segundos não podem ser pensados sem os primeiros. Retomaremos esta questão a partir de um outro exemplo de “Pequena História da Fotografia”, o de Bloßfeldt, em **III. 4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo.**

próprio assinala em *O Livro das Passagens* (N 2 a, 4), duas entradas antes da citação que se segue – com a morfologia de Goethe:

Não é que o passado ilumine o presente ou que o presente ilumine o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora com um relampejar que forma uma constelação. Por outras palavras: a imagem [*Bild*] é a dialéctica em suspensão. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialéctica: não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa [*bildlicher*]. Só as imagens dialécticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida, a imagem no Agora da cognoscibilidade, traz, no mais alto grau, a marca do momento crítico, perigoso, que se encontra no fundo de toda a leitura.²⁶⁴

Verificamos como a própria apresentação de imagem dialéctica, além de assentar numa leitura do passado que se realiza em função do presente, não de um modo causal ou como se se tratasse de uma recuperação de um passado intacto, é também tocada pelo perigo, por um momento crítico. Este cintilar ou relampejar (noções que, como veremos adiante, também fazem parte daquelas que tecem a teoria mimética de Benjamin) marca o carácter de instante e suspensão que caracteriza a leitura da imagem.

A relação entre agora e outrora em Benjamin encontra-se acutilantemente trabalhada – também na sua relação com Goethe – por Maria Filomena Molder em “O Eterno Motivo”, texto reunido em *Semear na Neve. Estudos sobre Walter Benjamin*, no que concerne, antes de mais, a uma interpretação da imagem dialéctica: “O *outrora* nasce de uma condescendência, de uma disposição do presente em relação à sua própria herança, em relação ao «ter sido esperado», nasce do interesse de um *agora* [*die Jetztzeit*].”²⁶⁵ Nesse mesmo texto, numa segunda instância, são trabalhados os aspectos que separam e os aspectos que criam uma afinidade entre Goethe e Benjamin, sendo que

²⁶⁴ Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, [N 3, 1], GS, V. 1, p. 578: “Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangne wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.”

De algum modo, esta passagem também ilumina a crítica que Benjamin fez à obra de Freund. Cf. *supra*, **II. 4. Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história.**

²⁶⁵ Maria Filomena MOLDER, “O Eterno Motivo”, in *Semear na Neve. Estudos sobre Walter Benjamin*, Relógio D’Água, Lisboa, 1999, p. 156.

aquilo que claramente marca uma distinção é a preponderância da história para o segundo:

A linha, uma lâmina fina e cortante, de partilha entre Goethe e Benjamin, estabelece-se sobre a diferença do domínio de aplicação do *Urphänomen*, da imagem originária ou de origem, o passo que vai da natureza à história, sublinha-o o próprio Benjamin, em *Das Passagen-Werk* [N 2a, 4]. Dever-se-ia acrescentar ainda que esta linha separa, não só o domínio de aplicação dos conceitos, mas a própria aplicação dos conceitos, uma vez que a visão que tinge cada domínio contagia e regula a própria aplicação conceptual.²⁶⁶

Há que referir que a autora mostrará, pelo encontro de uma afinidade não negligenciável, como esta linha de separação de águas se transforma em linha de fuga, que no limite funcionará como “uma malha, um tecido vivo, renovando-se aos nossos olhos”, entrelaçando o ponto de vista goethiano sobre arte, natureza e Antiguidade com a concepção benjaminiana de crítica, de história de arte, da relação entre arte e vida.²⁶⁷ Neste sentido, é importante perceber que, embora Goethe entreveja a aplicação do método morfológico à história²⁶⁸, e não apenas aos fenómenos naturais, a concepção de história de que Benjamin parte não é a mesma. Afinal, eles não poderiam senão viver diferentemente o *agora* em que viveram.

A frase “mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas em exercício” surge após Benjamin referir que as

mudanças de poder, como as que hoje se impõem entre nós, costumam tornar a elaboração e o refinamento da percepção fisionómica numa necessidade vital. Pode ser-se de esquerda ou de direita, mas vamos ter de nos habituar a que nos olhem com a intenção de saber de que lado

²⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 173.

²⁶⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 174. Arriscamos dizer que é na exploração dessa e de outras linhas de fuga e afinidades, de outros tecidos vivos e entrelaçamentos (onde se jogam diferentes objectos e conceitos e que vai muito além da relação entre Goethe e Benjamin) que se situa o contributo filosófico singular e necessário de Maria Filomena Molder. Como é óbvio, muitas das análises deste capítulo são devedoras – directa ou indirectamente – desse contributo.

²⁶⁸ Relembramos a máxima 246 [561], já analisada no subcapítulo anterior: “Para me salvar, encaro todos os fenómenos como se fossem independentes e trato de os isolar à força. De seguida, encaro-os como correlatos e os fenómenos unificam-se num conjunto inequivocamente vivo. Procedo assim sobretudo no que diz respeito à Natureza, mas tal procedimento não deixa de ser frutuoso quando aplicado à modernidade da História que se desenrola à nossa volta.”.

vimos. E nós próprios não vamos poder deixar de olhar assim para os outros. Mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas em exercício.²⁶⁹

Esta necessidade vital prende-se com uma dimensão mais concreta, que surge como encorajamento à continuação da publicação da obra de Sander, e que acresce às questões de princípio já afloradas: originalidade no contexto da história da fotografia, relação com a *zarte Empirie*, dimensão morfológica e científica, inscrição numa reflexão sobre o nosso acesso aos fenómenos. Contudo, com essa necessidade Benjamin aflora, antes de mais, um certo ar do tempo, pondo as fotografias de Sander em movimento, resgatando-as de uma mera ilustração da sociedade alemã da República de Weimar. Subitamente, o “Agora da cognoscibilidade” faz cintilar o atlas de Sander. E neste gesto aproximamo-nos desse fundo de perigo que se encontra na leitura de qualquer imagem dialéctica. Um duplo perigo. Antes de mais, porque a verdade da obra não está dada de antemão, ela dá-se nesse mesmo momento em que aquele que sobre ela debruça o olhar encontra no presente os ecos do que já foi, dá-se porque se *apresenta* (*darstellt*) numa interpretação ou experiência. E este movimento de suspensão é, do ponto de vista de uma concepção positivista da história (e também do ponto de vista da relação entre uma imagem ou um conceito e aquilo que eles *representam* (*vorstellt*) da verdade), de uma enorme fragilidade. Depois, porque o carácter fracturante da leitura de Benjamin, mais próxima dos desvios e dos aspectos micrológicos, permite inevitavelmente um contacto mais próximo com as verdadeiras forças do presente, as forças que muitas vezes se escondem por detrás das grandes linhas que tecem a história e o pensamento.

As tentativas dos outros comparadas às navegações no decurso das quais os navios são desviados da sua rota pelo Pólo Norte magnético. Encontrar *esse* Pólo Norte. Os fenómenos que para os outros são desvios constituem para mim os dados que determinam a minha rota. – Baseio os meus cálculos nos diferenciais do tempo que, nos outros, perturbam as “grandes linhas” da investigação.²⁷⁰

²⁶⁹ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 256 (GS, II. 1, p. 381).

²⁷⁰ *Idem*, *Das Passagen-Werk*, [N 1, 2], GS, V. 1, p. 570: “Vergleich der Versuche der andern mit Unternehmen der Schifffahrt, bei denen die Schiffe vom magnetischen Nordpol abgelenkt werden. *Diesen* Nordpol zu finden. Was für die anderen Abweichungen sind, das sind für mich die Daten, die meinen Kurs bestimmen. – Auf den Differentialen der Zeit, die für die anderen die «großen Linien» der Untersuchung stören, baue ich meine Rechnung auf.”

Perceber que é na articulação entre a fisionomia dos rostos e a fisionomia histórico-social que se está a jogar o passado, o presente e o futuro, perceber que as fotografias de Sander são um desvio fundamental para sabermos de onde vimos – nós e os outros – e para onde vamos, isto equivale a encontrar um pólo magnético, imagem que, também ela, reúne em torno de si, pela força de atracção, as entradas da letra N de *O Livro das Passagens*. Pode então dizer-se que as fotografias de Sander estão carregadas de uma energia muito particular, parecendo existir nelas algo de premonitório. Talvez seja a energia de quem se coloca sobre o tempo sem dele sair, procurando os seus diferenciais, guiando-nos para a necessidade de um exercício. Se o exercício consegue ou não acompanhar a velocidade do tempo, se é ou não capaz de salvar aquele que o realiza, essas questões são já secundárias (sabemos o que os anos seguintes à escrita de “Pequena História da Fotografia” (1931) trariam à Alemanha e ao mundo). Além de energética e premonitória, relampejando como uma imagem dialéctica que ao mesmo tempo mostra a verdade e o perigo, o comentário às fotografias de Sander – e com ele, até certo ponto indiscerníveis, as próprias fotografias de Sander – parece também, à distância dos anos, ter algo de trágico: apela a um tipo de experiência com o mundo que deve ser estimulada e que visa uma intimidade com aquilo que é conhecido, antecâmara da teoria mais autêntica, contudo, essa intimidade não é promessa de salvação, não aponta para uma utopia (embora isto possa ser problematizado se atendermos ao modo como o materialismo dialéctico e o messianismo tecem a concepção histórica de Benjamin, imbuída pela expectativa da redenção). Mas, se ficarmos por aquilo que é descrito em “Pequena História da Fotografia”, tratar-se-á sobretudo de um exercício de resistência sob a forma de inscrição no presente, uma procura que, contudo, está muito longe de ser o caminho para uma terra prometida.

7. O exercício no pensamento de Benjamin e suas ramificações fotográficas

A porta abrindo-se conscientemente

Sem que a mão seja mais que o caminho para abrir-se.

Fernando Pessoa, «Porque abrem as cousas alas para eu passar?», in
Episódios: A Múmia

No decurso da nossa investigação, não nos foi possível encontrar um estudo que expusesse de forma articulada e desenvolvida o papel da noção de exercício no pensamento de Benjamin. Exceptuando questões de dificuldade de acesso bibliográfico, isto tanto pode dever-se à sua irrelevância para a compreensão desse pensamento (o que não nos parece ser o caso), como ao carácter aberto da interpretação dos textos benjaminianos, textos que continuam, ainda hoje, a mostrar vitalidade e a permitir a descoberta de novas linhas de leitura. Neste sentido, e dado que a presente dissertação não é uma monografia sobre um único autor, contentámo-nos em identificar algumas das ocorrências da noção de exercício e em apontar possíveis caminhos de interpretação, sem deixarmos de conduzir a análise para os assuntos que nos interessam, relacionados sobretudo com a dimensão fotográfica do exercício. Importa ainda referir que, mais do que como um conceito estabilizado, trataremos o exercício como uma instância, como uma presença que dá conta de um domínio geral em que ocorrem casos particulares e com características distintas, nem sempre coincidentes ou reconduzíveis a uma mesma definição ou a um princípio sistemático generalizável – como acontece, aliás, com qualquer conceito benjaminiano.

Portanto, retornemos agora à frase “Mais do que um livro ilustrado, a obra de Sander é um atlas em exercício” e procuremos nela, sobretudo a partir da noção de *exercício* (*Übung*), um ponto onde a compreensão da fotografia por parte de Benjamin encontra ecos que vêm dos mais enraizados traços do seu pensamento. Não se trata de reconduzir todas as considerações de Benjamin sobre fotografia à noção de exercício, mas de aproximá-las – bem como o edifício de teoria fotográfica que se formou em

torno de textos como “Pequena História da Fotografia” e “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” – de um elemento que, parece-nos, trabalha de forma determinante, embora nem sempre explícita, o seu pensamento.

a. Da questão da experiência ao efeito de choque no cinema

Comecemos por analisar algumas notas de Benjamin recolhidas em *Gesammelte Schriften*, no núcleo “Fragmente vermischten Inhalts - Zur Moral und Anthropologie”, que Benjamin terá escrito em 1921 ou 1922, intituladas “Aprender e Exercitar” (“Lernen und Üben”). Estas são constituídas por uma série de oposições, que aos poucos se vão refinando, entre aprender e exercitar. Visam sobretudo uma compreensão do exercício enquanto actividade que se distingue da pura aquisição de conhecimentos, compreensão que mantém de perto o exemplo da ascese mística, mas que desemboca, ou nos permite fazê-la desembocar, num sem-número de outros exemplos e articulações. Algumas das ideias presentes nestas notas vão trabalhar por dentro, de um modo muito subtil, outras ocorrências da noção de *Übung* – em diferentes contextos – ao longo da obra de Benjamin.

Aprender é a forma da tradição, a vida espiritual da colectividade.

Exercitar é a forma da experiência, a vida espiritual do indivíduo.

Aprender tem continuidade (continuidade relativa do progresso)

Exercitar é descontínuo (o progresso ocorre de modo intermitente, repentinamente)

O exercício está presente onde quer que o indivíduo – ainda que por razões de instrução – procure a própria experiência: no erotismo religioso, na ascese mística (indiana – neoplatónica). [...] O exercício – ou a sua intensificação extrema para propósitos elevados, a ascese – não contempla o saber, mas a capacidade [*Fähigkeit*] para dele dispor; ele não pode de todo existir sem saber, contudo não tenta atingi-lo pela posse, mas sim pela compreensão intuitiva

[*Einsehen*]. Diante de Deus, o ser humano já nada precisa de compreender, e se o saber continua a existir diante dele, então unicamente como posse íntima da comunidade com a qual o indivíduo conta. A posse mais íntima vem do aprender, a mais extrema do exercitar.²⁷¹

Antes de mais, saliente-se a importância da noção de *experiência* e, com ela, a de outras que permitem uma construção da especificidade do exercício: *indivíduo*, *descontinuidade*, *afirmação das faculdades do indivíduo*, *compreensão intuitiva*, *posse mais extrema*. Com estas noções, Benjamin dá conta da distinção entre aprender e exercitar e caracteriza de modo mais desenvolvido esta última actividade espiritual. A questão da ascese mística, ainda que pareça dominar as notas, não é a única possibilidade de exercício. Mas é sem dúvida aquela que é capaz de levar a experiência a um ponto mais extremo, distinguindo-se assim de uma aprendizagem baseada na aquisição de conhecimento. Obviamente, no que concerne a estas notas e às preocupações que parecem percorrê-las, é também necessário atender às questões da cultura e do pensamento hebraico, temas caros a Benjamin, pois as noções de comunidade e de tradição tecem um dos seus fios condutores. Pelo facto de serem notas – o que torna difícil aferir a sua relevância enquanto fonte para aceder a algum elemento decisivo sobre o pensamento de Benjamin – e pelo facto de muitas destas questões não fazerem parte do núcleo da nossa dissertação, deixaremos apenas algumas indicações.

A dimensão do reconhecimento, da compreensão intuitiva (*Einsehen*), não se esgota na dimensão religiosa ou mística. De qualquer forma, e é isto que importa reter, o exercício é na sua essência um estar voltado para o exterior, para aquilo que está diante do indivíduo. Estar diante é assim mais do que ter perante os olhos, é mais do que uma experiência perceptiva no sentido fenomenológico, se quisermos colocar a questão desta forma. A frase que termina as notas (“a posse mais íntima vem do aprender, a mais extrema do exercitar”) retira à noção de exercício o carácter de interioridade que, à

²⁷¹ Walter BENJAMIN, “Lernen und Üben”, *GS*, VI, pp. 77-78: “Lernen ist die Form der Tradition, des geistigen Lebens der Gesamtheit.

Üben ist die Form der Erfahrung (.) des geistigen Lebens des Einzelnen.

Lernen hat Stetigkeit (relative Stetigkeit der Fortschritte).

Üben ist unstetig (der Fortschritt erfolgt ruckweise, plötzlich).

Die Übung findet sich überall dort ein, wo der Einzelne – wenn auch auf Grund von Unterweisung - die eigene Erfahrung sucht: in der religiösen Erotik, in der mystischen Askese (indisch - neuplatonisch). [...] Übung - oder ihre äußerste Steigerung zu höchsten Zwecken, Askese - faßt nämlich nicht Wissen ins Auge, sondern die Fähigkeit über solches zu verfügen; sie kann nicht ganz ohne Wissen sein, will aber nicht auf dessen Haben hinaus, sondern auf sein Einsehen. Der Mensch jedoch soll vor Gott nichts mehr einsehen, und wenn Wissen vor diesem bestehen bleibt, so nur als das Innehaben der Gemeinschaft zu der der Einzelne zählt. Das innerste Haben kommt vom Lernen, das äußerste vom Üben.”

partida, lhe poderia ser imputado. De facto, a ascese mística parece não fazer outra coisa senão apontar para o interior do indivíduo, contudo, a inversão que Benjamin executa é plena de consequências. O uso do termo *äußerste* é neste sentido fundamental, pois ele implica não só a dimensão de algo que se encontra no seu grau máximo, na sua radicalidade, como também conserva o carácter exterior, isto é, remete para uma actividade em que as faculdades do indivíduo estão numa disposição máxima em relação àquilo que têm diante de si, constituindo uma forma de êxtase.

Por mais interessante que pudesse ser o desenvolvimento das questões religiosas, teológicas ou místicas que despontam destas notas, a verdade é que elas não fariam sentido no percurso da nossa investigação, pelo que nos escusamos de aprofundá-las. Por outro lado, e como veremos adiante, as considerações de Benjamin sobre o exercício são muito mais abrangentes. No nosso entender, as notas intituladas “Aprender e exercitar” também fazem parte de uma reflexão sobre a experiência – reflexão que pressupõe um entrelaçamento de problemas relativos à experiência e ao conhecimento – que desde cedo orientou o percurso filosófico de Benjamin, e é apenas para este ponto que dirigiremos agora a nossa atenção.

Em 1918, em “Über das Programm der Kommenden Philosophie” (“Sobre o programa da filosofia vindoura”), encontramos uma proposta de revisitação da filosofia kantiana – revisitação capaz de reconhecer os elementos que dela devem ser adaptados, os que devem ser reformulados ou até rejeitados – que torna imperativa a reformulação do conceito de experiência que lhe subjaz. Pode dizer-se, de um modo muito esquemático, que se trata de uma proposta que visa lançar as bases para um conceito mais elevado de experiência, o qual, desde logo, não seja devedor da cegueira religiosa e histórica do Iluminismo, nem tão-pouco do modelo físico-matemático das ciências naturais. Por outro lado, esta tarefa deverá enfrentar os aspectos subjacentes à filosofia kantiana que, segundo Benjamin, constroem uma mitologia do conhecimento que tem por base a crença de que o conhecimento é um processo que se passa entre uns sujeitos e objectos quaisquer, mitologia que, ainda que sublimada, assenta na “representação de um eu individual corpóreo-espiritual que, por meio dos sentidos, recebe as sensações e a partir delas forma as suas representações”²⁷². Trata-se, portanto, de descobrir uma esfera

²⁷² *Idem*, “Über das Programm der Kommenden Philosophie”, *GS*, II. 1, 161: “Es ist nämlich gar nicht zu bezweifeln daß in dem Kantischen Erkenntnisbegriff die wenn auch sublimierte Vorstellung eines individuellen leibgeistigen Ich welches mittelst der Sinne die Empfindungen empfängt und auf deren Grundlage sich seine Vorstellungen bildet die größte Rolle spielt”.

autónoma do conhecimento na qual este conceito já não designa a relação entre duas entidades vazias e abstractas. E mesmo ao nível da experiência religiosa, nem deus nem o ser humano podem ser vistos como sujeito e objecto (ou objecto e sujeito, inversamente), tratando-se, neste caso, de um conhecimento puro. De fundamental importância para esta questão é a valorização do domínio da linguagem, valorização ensaiada por Hamann (que é mencionado no apêndice do texto) ainda durante o tempo de vida de Kant. Uma atenção a esse domínio, uma reflexão sobre a natureza linguística do conhecimento, permitiria exactamente enriquecer o conceito de experiência.²⁷³

Embora Benjamin não tenha desenvolvido de modo sistemático as propostas que apresenta neste texto, muitas das suas intuições relativamente à noção de experiência servirão como pano de fundo do seu pensamento, desde a dissertação *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, até aos trabalhos sobre Baudelaire, onde as alterações históricas da experiência na modernidade (com destaque para a oposição entre *Erfahrung* e *Erlebnis*) são da mais alta importância, passando pelo texto “Experiência e Pobreza” e, obviamente, pelos seus escritos sobre a linguagem – só para referir alguns dos textos mais importantes.²⁷⁴ De facto, já em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, sobretudo no capítulo relativo à “Teoria do conhecimento da natureza nos primeiros românticos”, a análise de Benjamin foca-se de modo muito incisivo, embora indirecto, nos aspectos que marcam a anulação do conhecimento enquanto relação entre um sujeito qualquer e um objecto qualquer, tal como a denunciada no texto sobre Kant. De capital importância para esta questão é o conceito / método de observação (*Beobachtung*) dos românticos, conceito que, tal como o de Experimento (*Experiment*), que lhe está associado e que Fichte acaba também por utilizar, são, segundo Benjamin, exemplos de terminologia mística. Nestes

²⁷³ Cf. *idem, ibidem*, p. 168. Para uma apreciação das principais teses de “Sobre o programa da filosofia vindoura” à luz de um confronto analítico com a própria filosofia kantiana, cf. Maria Filomena MOLDER, “Variações sobre a metamorfose da crítica em doutrina”, in *O que é o Homem? Antropologia, Estética e Teleologia em Kant*, CFUL, Lisboa, 2010, pp. 587-608.

²⁷⁴ Howard CAYGILL, em *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Routledge, London, 1998, salienta a importância de “Sobre o programa da filosofia vindoura”, bem como de outros textos de juventude de Benjamin, para a compreensão da formação do seu conceito de experiência e das suas transfigurações. Caygill procura, contra uma série de interpretações que vêem Benjamin como um estrito pensador da linguagem – exactamente na decorrência da metacrítica linguística a Kant e do alcance que têm os textos sobre a linguagem –, reabilitá-lo enquanto pensador do visual e da percepção. Isto é, a reconsideração da experiência nos textos de Benjamin implica também, segundo Caygill, a reconsideração do papel que o campo visual desempenha no seu pensamento, papel que pode ser analisado, desde logo, nos escritos de juventude sobre a percepção ou as cores.

culmina o que os primeiros românticos tinham para esclarecer e encobrir acerca do conhecimento da natureza. A questão à qual o conceito de observação responde é a seguinte: pressupondo que o real é um medium de reflexão, que conduta deve o investigador seguir de modo a conhecer a natureza? Ele saberá que não é possível nenhum conhecimento sem o autoconhecimento daquilo que há a conhecer, e que este só pode ser estimulado através de um centro de reflexão (o observador) num outro (a coisa), na medida em que o primeiro, através de repetidas reflexões, se intensifica ao ponto de abarcar o segundo.²⁷⁵

A *observação* e o *experimento* implicam, neste sentido, a autoconsciência, o autoconhecimento, a autoexpressão daquilo que há a conhecer, concepção que acaba por retirar ao sujeito uma qualquer supremacia gnoseológica. Em nota, é feita uma aproximação entre a *zarte Empirie* de Goethe e a teoria do conhecimento dos românticos. Embora as derradeiras intenções da relação à natureza por parte da *zarte Empirie* não coincidam com as da teoria do conhecimento dos românticos, o conceito de experiência subjacente à primeira aproxima-se do conceito de observação, existindo em ambos uma reconsideração positiva do pólo objectivo (do objecto) enquanto condição essencial do conhecimento. Trata-se, no caso de Goethe, de um “empirismo” que apreende aquilo que é essencial no objecto e que Benjamin associa à ideia, também goethiana, de que “todo o elemento fáctico é já teoria”²⁷⁶.

O interesse de Benjamin pelos românticos, por Goethe e pela teoria do conhecimento que deles decorre – interesse que leva em conta as devidas diferenças entre ambos e que se fundamenta em razões diversas –, não é apenas da ordem da historiografia, do registo histórico de um pensamento morto, mas antes de um interesse genuíno, que visa tecer uma compreensão da complexidade e historicidade da experiência humana. Que isto é assim, prova-o a recorrência de certos temas e de certas noções que, embora distantes da sua fonte primeira, dela vão beber para melhor saborearem os frutos do presente. Além das razões óbvias relacionadas com a procura de um conceito de crítica e de uma reflexão sobre a própria obra de arte, esse interesse

²⁷⁵ Walter BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, GS, I. 1, p. 59: “in ihnen gipfelt, was die Frühromantik über das Prinzip der Naturerkenntnis zu erklären und zu verheimlichen hatte. Die Frage, auf welche der Begriff der Beobachtung antwortet, lautet: welches Verhalten hat der Forscher, einzuschlagen, um unter der Voraussetzung, daß das Wirkliche ein Reflexionsmedium sei, die Natur zu erkennen? Er wird wissen, daß keine Erkenntnis ohne die Selbsterkenntnis des zu Erkennenden möglich ist und daß diese durch ein Reflexionszentrum (den Beobachter) in einem anderen (dem Dinge) nur wachgerufen werden kann, indem das erste durch wiederholte Reflexionen bis zum Umfassen des zweiten sich steigert.”

²⁷⁶ Cf. *idem, ibidem*, pp. 59-60.

serve-lhe para extrair uma compreensão cada vez mais profunda da historicidade da experiência.

O tipo de homem que tem experiências é o exacto oposto do tipo do jogador.

As experiências são semelhanças vividas.

Não existe maior erro do que querer construir experiências, no sentido de experiências de vida, segundo o modelo em que se baseiam as ciências naturais exactas. O que é aqui decisivo não são as conexões causais estabelecidas ao longo dos tempos, mas sim as semelhanças que foram vividas.

A maioria das pessoas não quer ter experiências. Além disso, as suas convicções impedem-nas de fazê-lo.

A identidade entre experiência e observação deve ser demonstrada. Ver o conceito de "observação romântica" na minha dissertação. – A observação baseia-se na imersão [*Versenkung*].²⁷⁷

Neste fragmento escrito em 1931 ou 1932 (não publicado em vida), intitulado “Sobre a Experiência”, reconhecemos não só temas que fazem parte da reflexão de Benjamin sobre as transformações na modernidade, como a oposição entre o homem que aprende por experiência e o jogador (tema que se liga, entre outras, com as reflexões sobre Baudelaire), como também verificamos a articulação com o trabalho sobre a teoria do conhecimento nos românticos. Por outro lado, a presença da questão da semelhança, que se agudizará no pensamento e nos textos de Benjamin exactamente a partir do início da década de 30, mostra como neles os conceitos não estão fechados, antes comunicam com outros conceitos e problemas que lhes estão próximos, incorrendo em transfigurações produtivas. De qualquer forma, na noção romântica de

²⁷⁷ *Idem*, “Zur Erfahrung”, *GS*, VI, 88-89: “Der Typus des Mannes, der Erfahrungen macht, ist das exakte Gegenteil vom Typus des Spielers.

Erfahrung sind gelebte Ähnlichkeiten.

Kein größerer Irrtum <,> als Erfahrung im Sinne der Lebenserfahrung nach dem Schema derjenigen konstruieren zu wollen, die den exakten Naturwissenschaften zugrunde liegt. Nicht die im Lauf der Zeiten festgestellten Kausalverknüpfungen sondern die Ähnlichkeiten, die gelebt wurden, sind hier maßgebend. Die meisten Menschen wollen keine Erfahrungen machen. Auch hindern sie daran es zu tun ihre Überzeugungen.

Die Identität von Erfahrung und Beobachtung ist zu erweisen. S. den Begriff der «romantischen Beobachtung» in meiner Dissertation. – Beobachtung auf Versenkung beruhend. <fr 59>.”

Chamamos a atenção para o conceito de *imersão* (*Versenkung*), que aparecerá com outros contornos, mas não sem relação com o percurso que esboçámos, em “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”.

observação, tal como na delicada empiria (*zarte Empirie*), parecem já estar em gérmen os traços que caracterizam a instância – pois não podemos dizer tratar-se de um conceito estabilizado – de exercício, sobretudo enquanto identificação íntima com os fenómenos, à qual não será certamente alheia a imersão de que Benjamin fala no final do fragmento que acabámos de citar.

Contudo, e aqui damos o passo para as próximas considerações, a acentuação da historicidade da experiência humana conduz Benjamin a procurar constantemente o bom exercício, a boa forma de atender às exigências do presente. Veremos isso através da transmutação da *imersão* em *presença de espírito*, transmutação que, embora sob a alçada da instância do exercício, marca inevitavelmente uma ruptura – introduzida inicialmente pelo Dadaísmo e completada depois pela fotografia e pelo cinema.

No trecho de “Pequena História da Fotografia” com que nos temos confrontado, relativo às fotografias de Sander, e tal como já vimos anteriormente, o que está em causa é também pensar a fotografia para além da aura, tal como Benjamin a descreve nos primeiros retratos fotográficos. Num certo sentido, o cinema russo e as fotografias de Sander apresentam-nos um universo aparentemente despido de valores de culto, apto a enfrentar os desafios sociais e políticos do presente. Esta tendência será empolada em “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” e alimentará a interpretação desse e de outros textos segundo o lema da função social e política da arte. Tomados enquanto textos isolados no conjunto da obra de Benjamin, esta é a leitura mais imediata e que, como é óbvio, na sua literalidade está longe de ser questionável. Contudo, alargando o espectro da análise, parece-nos legítimo supor que o frente-a-frente (a observação directa, a delicada empiria) intrínseco às fotografias de Sander e exigido àquele que com elas se confronta, esse frente-a-frente deixa em aberto muitas outras articulações. E o percurso que realizámos até agora permite-nos ver que, mais do que louvar a decadência da aura – como se as artes assentes na reprodutibilidade técnica e as alterações perceptivas por ela provocadas mostrassem o caminho de uma qualquer inevitabilidade tecnológica que se concretizaria no cinema –, mais do que considerá-la sob um ponto de vista positivo ou negativo, o que está em causa é mostrar a necessidade da figura transmutável da *presença de espírito*.

No capítulo XIV da terceira versão de “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, Benjamin refere-se ao modo como o cinema cumpre um desígnio que, nos seus traços gerais – o efeito de choque, relacionado com

os meios de produção e a distração, e a montagem – já estava inscrito na forma do Dadaísmo. É uma ideia que Benjamin desenvolve em vários momentos das suas considerações sobre as formas artísticas, relativa ao facto de que os efeitos previstos numa determinada forma de arte só são cumpridos na sua plenitude numa forma que se lhe sucede. Daí que “o Dadaísmo tentou criar, com os meios da pintura (e da literatura), os efeitos que o público hoje em dia procura no cinema”²⁷⁸. Mais do que uma sedução visual ou auditiva, a obra de arte dadaísta tornou-se um “projétil”, visando anular a “imersão contemplativa” [*kontemplativer Versenkung*] e introduzindo uma extrema distração, aniquilando impiedosamente a aura das suas criações. À imersão, enquanto modo de comportamento associal no processo de degeneração da burguesia, contrapõe-se a distração, uma forma especial, uma variante de comportamento social.²⁷⁹ Neste contexto, Benjamin propõe uma comparação com a pintura, comparação que, contudo, deixa no ar uma formulação que muito deve ao âmbito, ou instância, do exercício. Vejamos toda a passagem:

Compare-se a “tela” sobre a qual o filme é projectado com a tela em que está a pintura. Esta convida o espectador à contemplação [*Kontemplation*]; diante dela, ele pode entregar-se aos seus pensamentos. Diante do filme já não acontece o mesmo. Mal fixou o olhar, já a imagem mudou. A imagem do filme não pode ser fixada. Duhamel, que odeia o cinema e que não compreendeu nada do seu significado, embora muito da sua estrutura, comenta assim esta circunstância: “Já não posso pensar aquilo que quero. As imagens em movimento ocuparam o lugar dos meus pensamentos” [Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, 2.^a ed., Paris, 1930, p. 52.]. De facto, a cadeia de associações de quem contempla estas imagens é imediatamente interrompida pela sua transformação. Nisto se baseia o efeito de choque do cinema, que, como qualquer efeito de choque, exige ser amortecido por uma *presença de espírito intensificada* [*gesteigerte Geistesgegenwart*]. Por força da sua estrutura técnica, o cinema libertou o efeito de choque físico da capa moral em que ainda estava envolvido no Dadaísmo.²⁸⁰

²⁷⁸ *Idem*, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, in *A Modernidade*, op. cit., p. 235 (GS, I. 2, p. 501).

²⁷⁹ *Idem*, *ibidem*, pp. 235-236 (*ibidem*, pp. 501-502). Optámos por traduzir *Versenkung* por “imersão” e não por “meditação”, como sugere a tradução de João Barrento. Não resistimos aqui a transcrever a nota 27, relativa à caracterização da imersão, a qual surge no contexto da contraposição entre a imersão e a extrema distração das manifestações dadaístas: “O arquétipo teológico desta imersão é a consciência de se estar a sós com o seu Deus. Foi através desta consciência que nas épocas de esplendor da burguesia se fortaleceu a liberdade para sacudir a tutela clerical. Nas épocas de decadência da burguesia, a mesma consciência teve de ter em conta a tendência latente para subtrair ao âmbito da comunidade as forças que o indivíduo isolado mobiliza no seu convívio com Deus.” *Idem*, *ibidem*, p. 236, (*ibidem*, p. 502).

²⁸⁰ *Idem*, *ibidem*, pp. 236-237 (*ibidem*, p. 503), os itálicos na penúltima frase são nossos. Optámos por traduzir *Geistesgegenwart* por “presença de espírito” e não por “esforço de atenção”, como sugere a tradução de João Barrento. Esta passagem deve ser confrontada com a de “Sobre alguns temas em

Verifica-se, de acordo com a argumentação benjaminiana, uma passagem da imersão à presença de espírito intensificada, passagem que se justifica também pelos perigos de morte crescente que o homem da época estaria a enfrentar. A exposição aos efeitos de choque surge assim como uma adaptação a esses perigos, uma adaptação perceptiva que, contudo, se estende por todo o domínio individual e histórico-colectivo.²⁸¹ Por mais estranho que possa parecer, o conteúdo político e a leitura histórica deste texto tem na sua base uma matriz que talvez deva menos às exigências do materialismo histórico do que a um esforço de reformulação, a um reequacionar da *experiência* e do nosso *exercício* com os fenómenos e com a arte.²⁸² E que a *presença de espírito* seja também uma noção fundamental para a compreensão do que sejam as dimensões políticas e históricas do pensamento de Benjamin, isso veremos adiante com mais detalhe.

Da meditação teológica ou da ascese mística, em que se trata de exercitar-se com Deus, até ao cinema; da aura ao efeito de choque: os “objectos” mudam, as suas implicações sociais são diferentes, contudo, parece que a instância do exercício, aqui no seu desdobramento em presença de espírito, constitui uma constante no pensamento de Benjamin. O exercício dá conta desse respeito pela experiência que assume a diversidade fenoménica e a história, além de ter uma profunda componente corporal e de apelar a um pensamento e a uma vivência do momento certo (como mostraremos a seguir). Se há mitologia que Benjamin parece efectivamente depreciar, não será tanto a

Baudelaire” relativa à satisfação / preenchimento enquanto princípio formal da fotografia, por oposição ao da pintura, enquanto desejo que se alimenta a si próprio sem nunca se satisfazer. Cf. *supra*, I. 3. **Evidência fotográfica.** O que é interessante neste confronto a três é que, além de ser um verdadeiro fiel de balança que permite uma calibrada pesagem daquilo que se ganha e perde em cada uma das artes por respeito ao ponto de vista de cada análise particular, ele mostra também as distinções formais em cada uma destas artes. Por aqui se compreende melhor o carácter das distinções formais em Benjamin. Talvez elas possam ser interpretadas à luz do conceito de origem desenvolvido em *Origem do Drama Barroco Alemão* para a questão dos géneros artísticos. Neste sentido, as distinções formais funcionariam como ideias regidas pela dupla respiração da restauração e da incompletude. Que o aparecimento da fotografia (tal como qualquer fotografia singular) tenha de ser pesado nos seus ganhos e nas suas perdas, como Benjamin faz no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, exactamente por contraposição a uma certa cegueira reactiva de Baudelaire, que esse pesar tenha de ser sempre realizado de novo perante as circunstâncias do presente, esta é umas das mais vivas demonstrações da coerência de um pensamento tão fragmentado quanto o de Benjamin.

²⁸¹ Cf. *Idem, ibidem*, p. 237, nota 29 (*ibidem*, 503).

²⁸² No final da secção XV, no último trecho em itálico, Benjamin caracteriza o cinema como o instrumento de exercício apropriado à recepção na distração: “A *recepção na distração*, que se faz notar com ênfase crescente em todos os domínios da arte e é um sintoma de transformações profundas da percepção consciente, encontrou no cinema o seu instrumento de exercício próprio.” *Idem, ibidem*, p. 239 (*ibidem*, p. 505). Optámos por traduzir *eigentliches Übungsinstrument* por “instrumento de exercício apropriado” e não por “campo de experiência próprio”, como sugere a tradução de João Barrento.

da aura e das experiências da aura quanto a de um conhecimento assente na artificialidade disjuntiva da relação entre sujeito e objecto, entre espírito e corpo.

Para terminarmos estas considerações referentes a “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, e apenas como nota para complexificar ainda mais esta questão e provocar “o Benjamin” de certas leituras mais ortodoxas deste texto, fica uma alusão a *O Livro das Passagens* que, entre outras coisas, deixa no ar algumas considerações sobre a técnica e as memórias da infância que retomaremos no terceiro capítulo.

Só um observador superficial pode negar que haja correspondências entre o mundo da técnica moderna e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia. Inicialmente, sem dúvida, a nova técnica parece ser somente isso. Mas logo com a primeira recordação de infância ela muda os seus traços. Cada infância realiza qualquer coisa de grande, de insubstituível para a humanidade. Pelo seu interesse nos fenómenos técnicos, pela curiosidade relativa a todo o tipo de invenções e de máquinas, cada infância liga os avanços da técnica aos antigos mundos dos símbolos. Não há nada na natureza que à partida esteja excluído dessa ligação. Contudo ela não se forma na aura da novidade, mas sim na do hábito. Em recordação, infância e sonho. ■ Despertar ■ [N 2a, 1]²⁸³

Com esta passagem não queremos chamar a atenção para a questão da mitologia nem fazer mais nenhum jogo de palavras em torno desta noção. Mas é muito curioso que o hábito, termo que se liga com a questão da recepção tátil, aquela que substitui a recepção óptica da contemplação, segundo os desafios colocados pelo efeito de choque, apareça nesta ocorrência associada a uma aura que se opõe à da novidade e que implica a rememoração, a infância e o sonho. Portanto, a perspectiva de “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica” está muito longe de esgotar as considerações de Benjamin sobre a relação entre os avanços técnicos e a arte, a experiência humana ou a natureza. Pode falar-se de diversos níveis de análise no seu pensamento quanto à técnica, diversidade que, mais do que originar contradições, estabelece um campo de

²⁸³ *Idem, Das Passagen-Werk, GS, V. 1, p. 576*: “Daß zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen. Zunächst wirkt das technisch Neue freilich allein als solches. Aber schon in der nächsten kindlichen Erinnerung ändert es seine Züge. Jede Kindheit leistet etwas Großes, Unersetzliches für die Menschheit. Jede Kindheit bindet in ihrem Interesse für die technischen Phänomene, ihre Neugier für alle Art von Erfindungen und Maschinerien die technischen Errungenschaften an die alten Symbolwelten. Es gibt nichts im Bereiche der Natur, das solcher Bindung von Hause aus entzogen wäre. Nur bildet sie sich nicht in der Aura der Neuheit sondern in der der Gewöhnung. In Erinnerung, Kindheit und Traum. ■ Erwachen ■ [N 2 a, 1].”

tensões, pressupondo a lúcida constatação de que a técnica se coloca, simultaneamente, quer do lado da destruição das formas tradicionais da vida e da experiência (*Erfahrung*), acentuando a experiência vivida (*Erlebnis*) do choque, quer do lado dessa potência redentora que toda a criança tem nas mãos.²⁸⁴ A capacidade de “ligar os avanços da técnica aos antigos mundos dos símbolos” pressupõe, portanto, um reconhecimento do poder de cada infância e dos traços que constituem a própria figura da infância – e que, se assim o podemos dizer, podem ser rememorados, reexperienciados, exercitados ao longo da vida e em diferentes contextos tecnológicos, acentuando uma dimensão do presente que não se esgota na novidade. Sendo necessariamente transversal à experiência humana, esse poder de cada infância encontra na arte um domínio privilegiado de actuação.

b. Interrupção e presença de espírito

Relembremos dois breves parágrafos de “Aprender e Exercitar”:

Aprender tem continuidade (continuidade relativa do progresso).

Exercitar é descontínuo (o progresso ocorre de modo intermitente, repentinamente).

²⁸⁴ Cf. Jean LACOSTE, “Walter Benjamin et Goethe”, in *Revue Europe*, nº 804, Avril, 1996, p. 36. Nas páginas seguintes deste artigo, que expõe de modo muito detalhado e esquemático as influências, explícitas e implícitas, de Goethe sobre Benjamin, o autor chama também a atenção para um texto presente em *Rua de Sentido Único*, intitulado “Para o Planetário”. Nele joga-se uma reconsideração da natureza alheia às concepções dos românticos, que parte da consciência de que a experiência cósmica dos antigos já não pode ser retomada, mas que a experiência do êxtase que a caracterizava voltará sempre a impor-se (“Para o planetário” estabelece também uma relação entre a experiência do êxtase cósmico e a Primeira Guerra Mundial, por intermédio do “espírito da técnica”): “A técnica organiza para ela [a humanidade] uma *physis* na qual o seu contacto com o cosmos se constitui de forma nova e diferente. [...] O terror da autêntica experiência cósmica não se liga àquele minúsculo fragmento de natureza que nos habituámos a designar de «natureza».” Walter BENJAMIN, “Para o Planetário”, *Rua de Sentido Único*, in *Imagens do Pensamento*, trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004, p. 69. (GS, IV. 1, pp. 147-148)

Esta descontinuidade da exercitação é um outro elemento fundamental para uma compreensão da instância do exercício, bem como das suas implicações nas potencialidades da fotografia (e no próprio pensamento filosófico de Benjamin). Um dos exercícios fotográficos mais prezados por Benjamin é o da montagem, algo que está patente no modo como, em “O Autor como Produtor”, é caracterizada a técnica da montagem de John Heartfield e a sua afinidade com o teatro épico de Brecht. Regressemos a um texto já citado anteriormente:

Mais do que desenvolver acções, o teatro épico deve, segundo Brecht, apresentar [*darzustellen*] situações. Chega a essas situações, como iremos ver, fazendo interromper as acções. Lembro aqui as canções, cuja função principal é interromper a acção. Deste modo – recorrendo ao princípio da interrupção –, o teatro épico retoma, como se vê, um processo que nos últimos anos se nos tornou familiar através do cinema e da rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao processo da montagem: o elemento introduzido na montagem interrompe o contexto em que está inserido.²⁸⁵

Não é apenas na interrupção do contexto que se situa o papel positivo da montagem, embora neste caso essa interrupção seja responsável por aquilo a que Benjamin chama de distância crítica. Poderíamos então dizer que o teatro épico de Brecht, tal como as montagens dadaístas ou os trabalhos de John Heartfield, não ensinam nada aos espectadores nem procuram criar neles empatia, antes os obrigam a exercitar-se perante aquilo que têm à frente dos olhos. No caso de Brecht, um exercício reflexivo.

Mas talvez esta descontinuidade não encontre melhor – mais aguda, mais extrema – apresentação (no sentido de *Darstellung*) do que a de *Das Passagen-Werk*, que em muitos sentidos aparece condensada, de um ponto de vista histórico mais programático, nas teses de “Sobre o Conceito de História”. O movimento temporal e de relação aos fenómenos que lhes subjaz surge exactamente por oposição a uma concepção causal, progressiva, do desenvolvimento histórico. Este é um dos aspectos decisivos para a aproximação entre fotografia e história desenvolvida por Eduardo Cadava, aproximação que, segundo este autor, assenta na lógica da imagem fotográfica:

²⁸⁵ *Idem*, “O Autor como Produtor”, *op. cit.*, p. 289 (GS, II. 2, pp. 697-698).

Benjamin descreve a sua posição relativamente à história e à historiografia contra as posições predominantes, e fá-lo afirmando um movimento de interrupção que suspende o continuum do tempo. Ao reter os vestígios do passado e do futuro – um passado e futuro que ela todavia transforma – a fotografia mantém a presença do movimento, as pulsações cujo ritmo marca a sobrevivência daquilo que foi compreendido no interior do movimento que ela petrifica. Somente quando o olhar de Medusa do historiador materialista ou da câmara tiver momentaneamente trespassado [*transfixed*] a história, pode a história aparecer *como* história no seu desaparecimento. No interior desta condensação de passado e presente, o tempo já não deve ser entendido como contínuo e linear, mas como espacial, um espaço imagético ao qual Benjamin chama “constelação” ou “mónada”²⁸⁶.

Como veremos com mais pormenor ao longo desta secção e no próximo capítulo, é toda uma articulação entre fotografia e imagem dialéctica que aqui se desenha. De qualquer forma, a interrupção funciona como um momento essencial do exercício, bem como da imersão e presença de espírito que dele podem fazer parte, movimento que deve ser também tarefa do historiador.

Em “Sequência de Ibiza”, conjunto de pequenos textos que se encontra na colectânea a que os editores das obras completas de Walter Benjamin em língua alemã deram o nome de *Denkbilder (Imagens do Pensamento)*, encontramos um texto intitulado exactamente “Exercício”. Tal como grande parte das *Imagens de Pensamento*, trata-se de um texto que liga uma experiência de infância com uma compreensão profunda de um fenómeno de vida e / ou pensamento, neste caso o do exercício, sobretudo no que toca a uma procura da mestria. Mas é também um texto que vai ao encontro da noção goethiana de descoberta, tal como a vimos formular-se a partir da máxima 364 [562].²⁸⁷ Portanto, é uma descrição, uma “imagem” que se abre a um

²⁸⁶ Eduardo CADAVA, *Words of Light, op. cit.*, p. 60: “Benjamin characterizes his position on history and historiography against prevailing ones, and does so by affirming a movement of interruption that suspends the continuum of time. By retaining the traces of past and future – a past and future it nonetheless transforms – the photograph sustains the presence of movement, the pulses whose rhythm marks the afterlife of what has been understood, within the movement it gorgonizes. Only when the Medusan glance of either the historical materialist or the camera has momentarily transfixed history can history *as* history appear in its disappearance. Within this condensation of past and present, time is no longer to be understood as continuous and linear, but rather as spatial, an imagistic space that Benjamin calls a «constellation» or a «monad».”

²⁸⁷ Reescrevemos essa máxima, já citada e comentada em **II. 5. Da síntese de Sander à morfologia de Goethe**: “Aquilo a que chamamos invenção – ou descoberta, no sentido mais elevado da palavra – é sempre a activação, o exercício [*Ausübung*] de um sentido original da verdade, de um sentido que, tendo-se formado durante muito tempo no maior silêncio, nos conduz instantaneamente a um acto de conhecimento pleno de produtividade. É uma revelação nas coisas exteriores, que se desenvolve a partir da nossa interioridade e que permite aos homens pressentir alguma coisa da semelhança que mantêm com

conjunto de articulações entre a exercitação e a descoberta, ou, pelo menos, no que respeita ao texto em causa, à mestria enquanto analogia com a descoberta. Acolher o que está perante o indivíduo, criar uma disponibilidade, dar lugar ao acaso, fomentar um espaço de manobra. Trata-se ainda de um caso paradigmático da relação entre verdade e êxtase.²⁸⁸ É também isto o exercício.

Que o aluno ao acordar de manhã sabe de cor o conteúdo do livro que tem debaixo da almofada, que o senhor dá aos seus a sorte durante o sono e que a pausa é criadora – dar espaço de manobra [*Spielraum*] é o alfa e ómega de toda a mestria e a sua marca própria. É esta a paga antes da qual os deuses colocaram o suor. De facto a brincadeira de criança é trabalho que promete um êxito moderado, comparado com aquele que a sorte atrai. Era assim que Rastelli atraía, com o dedo levantado, a bola que descia sobre ele como um pássaro saltitante. O exercício de décadas que precedeu este número não colocou, de facto, nem o corpo nem a bola “sob o seu controle”, levou antes a que ambos se entendessem nas suas costas. Cansar o mestre, pelo trabalho e o esforço, até ao limite do esgotamento, de modo a que o corpo e cada um dos seus membros possam finalmente agir de acordo com a sua própria razão – é a isso que se chama exercício [*das nennt man üben*]. O êxito consiste em que a vontade, no espaço interior do corpo, abdique de uma vez por todas em favor dos órgãos – por exemplo, da mão. Acontece, assim, que alguém, depois de muito procurar, tira da própria cabeça aquilo que não encontra, e um belo dia, ao procurar outra coisa, aquela cai-lhe na mão. A mão apoderou-se da coisa, e num abrir e fechar de olhos forma um todo com ela.²⁸⁹

A mestria em causa neste texto implica um espaço de manobra onde os movimentos e a sua suspensão – o sono, a pausa, o intervalo – agem em favor da descoberta e da criatividade. Trata-se de um momento que deve ser estimulado, exigindo o esforço e o trabalho como suas condições prévias e indispensáveis, embora tenda para uma espécie de *Kairos*, de tempo oportuno onde os movimentos deixam de ser forçados. Por outro lado, este tempo não é pensável sem um trabalho do acaso, o qual implica um descentramento da relação com as coisas. “Cansar o mestre”, tarefa que implica o “suor” e o “limite do esgotamento”, significa exactamente esse

o divino. É uma síntese entre o espírito e o mundo, que vai buscar à eterna harmonia da existência a mais sagrada das certezas.” J. W. GOETHE, *Máximas e Reflexões*, op. cit., § 364 [562].

²⁸⁸ Cf. Maria Filomena MOLDER, “Método é desvio. Uma experiência do limiar”, in *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*, org. George Otte, Sabrina Sedlmayer, Elcio Cornelsen. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010, pp. 27-75.

²⁸⁹ Walter BENJAMIN, “Exercício”, “Sequência de Ibiza”, *Imagens do Pensamento*, op. cit., p. 226 (GS, IV. 1, pp. 406-407). Optámos por traduzir *Spielraum* por “espaço de manobra” e não por “oportunidade”, como sugere João Barrento.

descentramento pleno de fertilidade em que o corpo encontra o espaço de manobra que lhe permite agir em função de um dos seus órgãos, neste caso, a mão. Esta ideia de que o malabarista faz um todo com a bola é também a compreensão dos efeitos da persistência e do cansaço, que atenuam o controlo e acção da vontade sobre a actividade que está a ser realizada, elementos importantes de qualquer treino, seja ao nível do malabarismo, do desporto ou das artes.²⁹⁰ A pausa, a interrupção depois do suor, desdobra-se aqui em dois sentidos concomitantes: por um lado, é a pausa da confiança inerente à mestria que encontrou o seu espaço de manobra; por outro lado, é a pausa da vontade que permite ao corpo agir segundo a sua própria razão.

Se bem que Benjamin não o refira, podemos, a título de observação particular, ler este texto como uma das mais certeiras descrições do processo criativo em arte (não todos os processos, obviamente), aproximando-se daquilo a que muitos artistas, exactamente porque algo “se passa nas suas costas”, chamam de processo inconsciente ou inspiração. Contudo, mais do que uma expressão do inconsciente, o texto de Benjamin aponta para uma afinidade, ou talvez uma indiscernibilidade, entre a razão e o corpo. Neste sentido, também aos fotógrafos (mais ou menos “artísticos”) pode ser imputada esta fértil relação entre disciplina, suor, acaso e êxito do momento oportuno. E isto não tem apenas a ver com o momento decisivo *a la* Cartier Bresson (embora as suas fotografias revelem essa fértil relação de um modo muito incisivo), tem também a ver com o treino, com o exercício corporal que se estabelece mesmo ao nível dos trabalhos fotográficos onde a composição e as intervenções técnicas abundam. Um exercício que muitas vezes se torna jogo e que procura um terreno intermédio onde, mais do que ver claramente, importa mostrar, por uma espécie de entrada na matéria, de imersão, aquilo que é mais determinante na riqueza e complexidade do nosso mundo perceptivo.

O apuramento do olhar fotográfico implica um trabalho corporal, uma relação do corpo com o aparelho, e essa relação entra, não pode deixar de entrar naquilo que a

²⁹⁰ “Ter mão” é uma expressão utilizada ao nível da escrita para dizer o treino, o hábito de escrita que faz com que esta se processe mais rápido, mais directamente, sem tantos bloqueios. Em “O bom escritor”, Benjamin diz-nos: “Quanto mais disciplinado for [o escritor], evitando os movimentos supérfluos, gesticulantes e deambulantes, tanto mais cada postura do corpo se basta a si mesma, e tanto mais adequada a sua actuação. O mau escritor tem muitas ideias e esgota-se nelas, como o mau corredor, não treinado nos movimentos indolentes e impulsivos dos membros. Mas é por isso mesmo que ele nunca pode dizer sobriamente o que pensa. O dom do bom escritor é o de, pelo seu estilo, dar ao pensamento o espectáculo oferecido por um corpo treinado [*durchtrainierter Körper*] com inteligência e eficácia. Nunca diz mais do que aquilo que pensou. Assim, a sua escrita aproveita, não a ele próprio, mas tão somente àquilo que quer dizer.” *Idem*, “O bom escritor”, *Imagens do Pensamento*, in *op. cit.*, p. 249 (GS, IV. 1, p. 429).

fotografia mostra: como vimos a partir do texto de Vilém Flusser analisado no primeiro capítulo; como tão bem sabem e mostram os fotógrafos que não fazem questão de olhar pelo visor da máquina, caso de Bernard Plossu (ver **Figuras 28 e 29**), ou os fotógrafos de rua que, num certo frenesim, absorvem as vibrações da cidade e de alguma forma as canalizam para as suas fotografias, como Daido Moriyama (ver **Figura 30**). Nas fotografias de Plossu existe também a entrada num espaço intermédio, num terreno de exercício onde as fotografias se desenvolvem, mesmo quando parecem estar completamente à superfície e ser apenas passageiras – como as viagens que tão importantes são no seu trabalho. Toda a complexidade da evidência e do exercício fotográfico está no emaranhado de nós que atam esse espaço de manobra (*Spielraum*) capaz de explicar que, por exemplo, quando Plossu “fotografa uma mulher, ele está literalmente dentro do que separa essa mulher daquilo que ela é, no interior da pele da vista dessa mulher”²⁹¹.

Já com Daido Moriyama, esse espaço de manobra está mais próximo do gesto da acção-reacção, gesto que, contudo, não deixa de integrar um esforço de atenção, não subsumível a um “resgatar as coisas da sua invisibilidade”, e uma espécie de auto-aprendizagem através daquilo que está à frente dos seus olhos. Salientamos estes aspectos como mais um argumento em favor da amplitude do exercício fotográfico. Atentemos no excerto de uma entrevista de Moriyama, excerto que vai ao encontro de muitas das nossas questões e que, no seu aprofundamento, que inicialmente parece confuso, acaba por desmontar um lugar-comum da compreensão da fotografia, o lugar-comum do ir “além da realidade”:

Filippo Maggia: Daí a importância de ir sempre além das aparências, de arrancar pela raiz aquilo que está escondido sob a superfície. Como um caçador descobrindo a sua presa.

Daido Moriyama: Uma vez tirei uma fotografia intitulada simplesmente: *O Caçador*. A ideia é ir além da realidade diante dos teus olhos, aquilo que nos rodeia, aquilo que temos diante de nós. Considero isto muito estimulante e, muito simplesmente, para mim tirar uma fotografia não é mais do que uma reacção instintiva a esse estímulo.

²⁹¹ Denis ROCHE, “La peau du lait”, *Dans la Maison du Sphinx. Essais sur la Matière Littéraire*, Éditions du Seuil, 1992, p. 205. Deste texto, muito poético e cheio de intuições certeiras, que Denis Roche escreveu sobre *Paysages Intermédiaires*, de Plossu, salientamos ainda a seguinte passagem: “Utilizemos o enunciado de Wittgenstein: «Não tenho apenas a impressão visual de uma árvore, mas sei que é uma árvore.» Plossu não está nem no sensorial nem no racional. Isto é, ele não está unicamente num ou no outro. E não está numa sobreposição dos dois. Está em ambos, nesse entre-dois pelicular «que separa no tempo duas coisas da mesma natureza».” *Idem, ibidem*, p. 204.

F. M.: “...«escavar» a realidade...”

D. M.: Não é bem isso, eu não estou “à procura” de nada. Na verdade é uma questão de “prolongar” qualquer coisa. Obviamente, este prolongar requer investigação, conhecimento e uma compreensão daquilo que tens à tua frente. Ao mesmo tempo, o meu auto-conhecimento evolui. Usualmente é isto que acontece.

F. M.: Selecciona fragmentos da realidade através da fotografia.

D. M.: Deixe-me tentar explicar: a superfície externa que aparece aos meus olhos constitui um estímulo que liberta um impulso, uma reacção. Caminho pelas ruas da cidade com a minha máquina, constantemente bombardeado por estes estímulos. Com a minha máquina sou capaz de produzir uma reacção a estas inúmeras solicitações, de lhes responder. Trata-se de uma réplica constante entre a realidade e o Daido. É esta a relação que é criada. Esta é a forma como vejo, conheço e participo na vida social à minha volta. O processo é repetido constantemente, e é a minha forma de fotografar. Não é que eu tenha temas particulares, formas abstractas ou bem definidas na minha mente – eles abundam na cidade e na sociedade... Acho que a minha forma de fotografar consiste em capturar alguns dos temas nesta multidão.²⁹²

E só a principal diferença entre estes dois fotógrafos, Plossu e Moriyama, a doçura de um e a inquietação do outro, mostram como o espaço intermédio deste exercício corporal e perceptivo envolve desde logo a variação das relações afectivas com o mundo, não apenas no sentido sentimental desta noção, mas também no sentido de “ser afectado”, de não sair incólume da “repetição constante” de que Moriyama nos fala (acentuando, contudo, que é apenas o seu modo de fotografar). Apesar de todas as diferenças, apesar de todos os modos possíveis de fotografar, o facto da instância de

²⁹² Daido MORIYAMA, *The World through my Eyes*, ed. Filippo Maggia, Skira, Milano, 2010, pp. 13-14:

“Filippo Maggia: Hence the need always to go beyond appearances, to root out what is hidden beneath the surface. Like a hunter flushing out his prey.

Daido Moriyama: Once I took a photo entitled just that: *The Hunter*. The idea is to go beyond the reality before your eyes, what is all around us, what we have in front of us. I find this very stimulating and, quite simply, for me taking a photograph is none other than an instinctive reaction to that stimulus.

FM: ... “delving” into reality...

DM: Not exactly, I’m not “looking for” anything. It’s actually a question of “drawing out” something. This drawing out obviously requires research, knowledge and an understanding of what you have in front of you. At the same time, my self-knowledge evolves. This is usually what happens.

FM: You select fragments of reality through photography.

DM: Let me try to explain: the external surface that appears before my eyes constitutes a stimulus that unleashes an impulse, a reaction. I walk through the city streets with my camera, constantly bombarded by these stimuli. With my camera I am able to produce a reaction to these manifold solicitations, to respond to them. It is a constant repartee between reality and Daido. This is the relationship that is created. This is the way I see, know and participate in the societal life all around me. The process is repeated constantly, and it’s my way of photographing. It is not that I have particular subjects, abstract or well-defined forms in mind – they abound in the city and society... I think my way of photographing consists in capturing some of the subjects in this multitude”.

exercício implicar uma tarefa interminável, uma intimidade com o mundo que é ao mesmo tempo uma forma de auto-conhecimento, esse facto marca uma afinidade entre Bernard Plossu, Daido Moriyama e August Sander. Os primeiros podem não ser tão distanciados como o terceiro, mas, deste ponto de vista específico, o que os une é mais fundamental do que aquilo os separa.²⁹³

Tudo o que vimos a partir da noção de exercício, seja em “Aprender e exercitar” ou em “Exercício”, mostra-nos uma dimensão do pensamento de Benjamin onde o corpo desempenha um papel fundamental. O exercício, seja ao nível da escrita ou da fotografia, seja ao nível da educação ou das brincadeiras de crianças, seja ao nível da ascese mística ou da presença de espírito, envolve o corpo.

Esse envolvimento faz-se desde a infância e, para lá de todas as pedagogias e psicologias, implica também uma aprendizagem pela manipulação e reconstrução do mundo:

É estultícia pôr-se a meditar profundamente, pedantemente, sobre o fabrico dos objectos – material didáctico, brinquedos ou livros – destinados às crianças. Desde as luzes que essa é uma das mais bafientas especulações dos pedagogos. A psicologia, que os cega, impede-os de ver como a terra está cheia dos mais incomparáveis objectos de atenção e de exercício [*Übung*] infantis. E dos mais adequados. As crianças gostam muito particularmente de procurar aqueles lugares de trabalho onde visivelmente se manipulam coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos desperdícios que ficam do trabalho da construção, da jardinagem ou das tarefas domésticas, da costura ou da marcenaria. Nestes desperdícios reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, precisamente e apenas para elas.²⁹⁴

Encarnado pelos desperdícios (e muito se joga nesta atenção aos restos, ao que sobra das actividades do trabalho), o rosto do mundo é um apelo, é uma interpelação que, dirigindo-se singularmente às crianças, se apresenta como algo vivo. Como Benjamin desenvolve na continuação deste excerto, isto permite às crianças a criação do seu próprio mundo de coisas, um mundo onde os materiais são experimentados

²⁹³ A diversidade de modos de fotografar tem para nós a vertigem do infinito, alimentada pela facilidade de manuseamento do aparelho fotográfico. Como fazer sentido nesta diversidade? É também isto que torna a fotografia tão difícil de ser pensada, e é também isto que dá a qualquer reflexão sobre fotografia a impressão de caminhar sobre o gume de uma faca, sujeitando-se à facilidade da crítica pelo relativismo: é assim, mas podia ser assado.

²⁹⁴ Walter BENJAMIN, “Estaleiro”, *Rua de Sentido Único*, op. cit., pp. 16-17 (GS, IV. 1, pp. 92-93).

mediante novas e súbitas relações. Embora Benjamin não se refira à imaginação, poderíamos ser tentados a ver neste texto um dos aspectos mais fortes de uma imaginação material, para recuperarmos uma noção que Gaston Bachelard desenvolve a partir dos seus livros sobre os elementos materiais.²⁹⁵ Trata-se efectivamente de um exercício de imersão na matéria, de manipulação e intimidade com as coisas do mundo. Este texto é também um exemplo do enraizamento profundo da instância do exercício e da sua relação com a infância.

O corpo, na sua presença de espírito, torna irrelevante o conhecimento do futuro que pode ser obtido através de videntes. E torna irrelevante porque a lucidez e a liberdade resultam da capacidade de perceber quando o corpo é atravessado por sinais que, num instante, se tornam legíveis. Há em Benjamin um medo, mascarado de urgência e confiança, relativamente às perdas irreparáveis, um medo de que o tempo passe sem que nós tenhamos estado presentes. Do ponto de vista existencial, é também contra esse medo que a presença de espírito luta:

Transformar a ameaça de futuro num agora realizado, o único milagre telepático desejável, é obra de uma presença de espírito que passa pelo corpo. Os tempos primordiais, quando tal comportamento era parte integrante da vida quotidiana, ofereciam ao homem, no corpo nu, o mais fiável instrumento divinatório. A Antiguidade conhecia ainda esta prática autêntica, e Cipião, tropeçando ao pisar o solo de Cartago, exclama, abrindo muito os braços na queda, a fórmula da vitória: *Teneo te, Terra Africana!* [És minha, terra africana!] Aquilo que queria transformar-se num sinal assustador, em imagem de desgraça, é por ele ligado de forma viva ao instante, e ele próprio se torna factotum do seu corpo. Foi por esta via que os antigos exercícios [*Übungen*] ascéticos do jejum, da castidade, da vigília, celebraram os seus máximos triunfos. Todas as manhãs o dia está aí, como uma camisa lavada em cima da nossa cama; este tecido incomparavelmente fino e incomparavelmente resistente da mais pura profecia assenta-nos como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende de sabermos ou não agarrá-lo ao acordar.²⁹⁶

²⁹⁵ Contudo, seriam necessárias importantes distinções num prolongamento desta aproximação. No **Capítulo III** estabeleceremos outras aproximações a Bachelard.

²⁹⁶ *Idem*, “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, *Rua de Sentido Único*, *op. cit.*, p. 64 (GS, IV, 1, p. 142). Optámos por traduzir *Übungen* por “exercícios” e não por “práticas”, como sugere a tradução de João Barrento. Em “O Caminho para o sucesso em treze teses”, *Imagens do Pensamento*, *op. cit.*, p. 171 (GS, IV, 1, p. 352), Benjamin dedica a décima terceira tese exactamente à compreensão da presença de espírito: “Com a expressão «presença de espírito», a língua deixa entender que o segredo do sucesso não está no espírito. Quem decide não é o Quê e o Como, mas tão somente o *Onde do espírito*. Estar presente num momento e num espaço é qualquer coisa que ele só consegue se penetrar no tom de voz, no sorriso, nos silêncios, no olhar, no gesto. Pois só o corpo cria a presença de espírito”.

Desta belíssima imagem de pensamento desponta a ideia de Cipião enquanto *factotum*, enquanto faz-tudo do seu próprio corpo. Realiza-se assim aquilo a que Gerhard Richter, num dos poucos estudos que passam pela questão da presença de espírito nos textos de Benjamin, caracteriza como um deixar-se ir enquanto gesto que interrompe o perigo, enquanto presença que é ao mesmo tempo uma ausência de intenção.²⁹⁷ O desastre e o desespero que podem tomar conta do tempo e assolar o homem que nele vive, são assim prevenidos, interrompendo-se a “ameaça do futuro” e inscrevendo-se o corpo nessa luta diária contra aquilo a que chamaríamos o *chegar tarde de mais*.

Embora seja incorrecto dizer que Benjamin constrói uma teoria do corpo, é contudo necessário atender às inúmeras imagens que fulguram em torno de compreensões microscópicas e pontuais do corpo. Talvez um dos textos onde isto se encontra melhor explorado seja “Monte abaixo”, com a descrição de uma passagem de Marcel Proust em que este, após a notícia da morte da avó e o abalo por ela provocado, só à noite, enquanto descalça os sapatos, sente a derrocada e as lágrimas.

E porquê? Porque se curvou. Assim, o corpo é justamente o que desperta a dor profunda, e pode igualmente despertar o pensamento profundo. Ambas as coisas precisam do isolamento. Quem alguma vez subiu sozinho a uma montanha, chegou ao topo esgotado, e depois inicia a descida com passos que abalam todo o seu corpo, sentiu que o tempo se desagrega, as paredes divisórias no seu interior desabam e ele caminha por entre o cascalho dos instantes como num sonho. Por vezes, tenta parar e não consegue. Quem sabe que coisa o abala, se os pensamentos ou o caminho difícil? O seu corpo transformou-se num caleidoscópio que a cada passo lhe mostra figuras mutantes da verdade.²⁹⁸

Todas estas passagens sobre o exercício e a presença de espírito dissolvem, subversivamente, a separação entre espírito e corpo, deixando também transparecer o facto de que o pensamento, a procura da verdade ou outras actividades tidas como

²⁹⁷ Cf. Gerhard RICHTER, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, op. cit., pp. 155-158.

²⁹⁸ Walter BENJAMIN, “Monte abaixo”, *Imagens do Pensamento*, op. cit., pp. 228-229 (GS, IV. 1, 409).

puramente intelectuais têm uma dimensão corporal incontornável. Presença de espírito (*Geistesgegenwart*) também quer dizer presença do corpo (*Gegenwart des Leibes*).²⁹⁹

Por outro lado, já por diversas vezes foi salientada a importância da presença de espírito para o historiador, o que mostra como esta noção é transversal ao indivíduo e à história, não se tratando apenas de um preceito moral e individualista. Vejamos um dos exemplos de *Das Passagen-Werk*:

Há que estabelecer a relação entre a presença de espírito e o “método” do materialismo dialéctico. Não se trata apenas de se poder sempre mostrar um processo dialéctico na presença de espírito, considerada como uma das formas supremas de comportamento adequado. O que é bem mais decisivo é que o dialéctico não possa senão considerar a história como uma constelação de perigos que ele, à medida que lhes segue o desenvolvimento no pensamento, está sempre prestes a evitar.³⁰⁰

A presença de espírito é um elemento integrante daquilo a que Benjamin chama de doutrina elementar do materialismo histórico. Esta doutrina pressupõe que seja objecto da história qualquer conhecimento que se cumpra como salvamento. Subjacente à compreensão da história segundo a sua desagregação em imagens, compreensão que visa efectuar a crítica imanente do conceito de progresso, está a ideia de que cada imagem se erige como mónada. Os procedimentos do materialista dialéctico devem, assim, assentar na experiência [*Erfahrung*], no bom senso [*gesunden Menschenverstand*], na presença de espírito [*Geistesgegenwart*] e na dialéctica [*Dialektik*].³⁰¹ Estes procedimentos são imprescindíveis no que toca à capacidade de

²⁹⁹ Cf. Heiner WEIDMANN, “Geistesgegenwart: Das Spiel in Walter Benjamins Passagenarbeit”, *MLN*, vol. 107, n° 3, (German Issue), April 1992, pp. 521-547, p. 532. O artigo de Weidmann incide sobretudo sobre a relação entre a presença de espírito e as considerações de Benjamin acerca do jogo, não só em *Das Passagen-Werk*, mas também num conjunto de outros textos. Subjacente a essa articulação encontra-se a própria teoria da experiência que Benjamin desenvolve de modo mais detalhado em “Sobre alguns temas em Baudelaire”.

³⁰⁰ Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, *GS*, V 1., [N 7, 2] pp. 586-587. “Es ist die Beziehung zwischen der Geistesgegenwart und der «Methode» des dialektischen Materialismus zu etablieren. Nicht nur daß man in der Geistesgegenwart als einer der höchsten Formen sachgemäßen Verhaltens immer einen dialektischen Prozeß nachweisen können. Entscheidend ist weiterhin, daß der Dialektiker die Geschichte nicht anders denn als eine Gefahrenkonstellation betrachten kann, die er, denkend ihrer Entwicklung folgend, abzuwenden jederzeit auf dem Sprunge ist.”

³⁰¹ Cf. *Idem*, *ibidem* [N 11, 4], pp. 595-596.

imobilizar o pensamento numa constelação saturada de tensões, numa imagem dialéctica.³⁰²

Podemos então dizer que o exercício, na sua relação íntima com a presença de espírito, é um elemento essencial para aceder a – e deixar-se penetrar – pelas tensões do pensamento e da história. O aspecto da imobilização, da cesura, conduz-nos de volta à ideia com que começámos esta secção, relacionada com a relação entre exercício e interrupção. Em primeiro lugar, assinalámos a sua ocorrência nas notas que constituem “Aprender e Exercitar”; em segundo lugar, percebemos como ela faz parte da noção de montagem e da compreensão do teatro épico de Brecht tal como aparece em “O Autor como Produtor”; em terceiro lugar, localizámos nesta cesura um dos aspectos basilares da articulação que Eduardo Cadava estabelece entre fotografia (modelo da imagem fotográfica) e história; por último, tornou-se necessário compreender como a instância do exercício implica a presença de espírito como um dos seus elementos mais importantes, no sentido em que ela é uma condição da atenção ao presente e à singularidade de cada coisa, do esquecimento de si e da imersão, o que implica necessariamente uma predisposição corporal.³⁰³

No que toca à dimensão histórica da presença de espírito, são recorrentes as ideias relativas ao perigo e à necessidade de salvamento. Mas esta compreensão não deve negligenciar o amor pela vida de quem se exercita para melhor responder às exigências do presente: agarrar o dia, esse “tecido incomparavelmente fino”, cobrir a pele com as vestes do mundo. A noção de exercício traz consigo a radicalidade, a extremidade do dia que deve ser agarrado ou dessa desposseção de si próprio na presença de espírito.

³⁰² Cf. *idem, ibidem*, [N 10a, 3], p. 595.

³⁰³ Talvez um dos fotógrafos (que é sobretudo um artista que também trabalha com fotografia) que mais vai ao encontro desta exigência benjaminiana da presença de espírito seja Craigie Horsfield (ver **Figuras 31 e 32**). Pensamos sobretudo nos aspectos do seu trabalho que remontam para a relação que estabelecemos com o mundo e com os outros, aspectos que se tornam manifestos na constante exigência de prestar atenção, de perceber, de devolver às coisas a sua integridade. Nos seus textos, mais do que referências à tradição artística (com a qual inevitavelmente dialoga), Horsfield aponta sempre a necessidade de estabelecer um frente a frente com o mundo, de se dirigir às coisas e às pessoas na sua relação, de acentuar o presente da fotografia e da percepção (e não apenas o “isto foi” – o que de alguma forma apenas atende a uma das faces da leitura benjaminiana da fotografia). A fotografia é uma das formas ainda possíveis de lidar com a nossa separação em relação à experiência do mundo e à experiência comunitária. Cf. as suas entrevistas e conversas em CRAIGIE HORSFIELD, *Im Gespräch / Conversation*, ed. Uta Nusser, Dumont Buchverlag, Köln, 1999, sobretudo “4 February and 29 May 1996, Barcelona”, com Jean-François Chevrier e Manuel Borja-Villel, pp. 200-219.

Retornemos às fotografias de August Sander: perante um mundo à beira da destruição, onde a morte se espalhava já pelo ar do 3º Reich, Benjamin propunha um exercício. Dificilmente pode existir melhor compreensão da ambivalência que junta no mesmo gesto a força e a fragilidade humanas. Mas esse gesto é também aquele que interrompe qualquer coisa, criando uma pequena distância, pelo que a atenção não deve ser tomada aqui como uma necessidade de vigilância envolta em medo. A presença de espírito é também, no sentido nietzschiano, uma questão de saúde. Pelas tensões que no atlas de Sander se acumulam, por ter sido – tal como qualquer fotografia – arrancado ao continuum da história, pela sua atenção à fisionomia e aos rostos – que apelam à legibilidade –, somos tentados a dizer que ele ter-se-á aproximado das características que permitem, a um observador exercitado, lê-lo no relampejar de uma imagem dialéctica.

c. Filosofia e exercício

A noção de exercício aparece também várias vezes no “Prólogo Epistemológico-crítico” de *A Origem do Drama Barroco Alemão*, no sentido em que o exercício filosófico, mais do que fomentar a representação sistemática, deve encaminhar-se para a forma medieval do tratado, para a aceitação do valor dos fragmentos – de um todo para o qual não se tem uma imagem – e para um infatigável movimento de respiração que é o modo de ser específico da contemplação, movimento que desemboca na afirmação de que “método é desvio”.

Se a filosofia quiser conservar a lei da sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como apresentação [*Darstellung*] da verdade, então aquilo que mais importa deve ser o exercício [*Übung*] dessa sua forma, e não a sua antecipação num sistema. Tal prática impôs-se em todas as épocas para as quais foi evidente a essência não delimitável do verdadeiro, sob uma forma propedêutica que pode ser designada pelo termo escolástico do “tratado”, porque

ele reenvia, ainda que apenas de forma latente, para os objectos da teologia, sem os quais não é possível pensar a verdade.³⁰⁴

É ainda curioso que Benjamin estabeleça uma analogia entre a forma do tratado e a forma do mosaico, acentuando assim a relação entre a escala micrológica e a escala do todo que deve estar subjacente à apresentação filosófica. Recordemos que a noção de mosaico foi uma das que nos permitiu compreender o trabalho de Sander em função da morfologia de Goethe.

Jeanne Marie Gagnebin refere o papel central da noção de exercício no que toca à escrita filosófica de Benjamin (que encontra um lugar paradigmático no “Prólogo” a *Origem do Drama Trágico Alemão*). Referindo-se ao “Prólogo” e acentuando a importância que nele é atribuída à cesura, à descontinuidade, à interrupção, diz-nos que

um dos conceitos-chave nessas páginas é o conceito de *Übung*, de exercício ou treinamento, usado por Benjamin para descrever a escritura filosófica. Conceito que remete tanto aos exercícios espirituais da mística e dos tratados medievais, quanto aos exercícios e *performances* das vanguardas artísticas. Conceito que remete também à nossa finitude, a seu inacabamento e às suas alegrias.³⁰⁵

Gagnebin prossegue, mostrando como o conceito de exercício vai ser também retomado por autores tão diversos como Adorno, Foucault ou Lyotard, embora, à excepção de Adorno, não se possa dizer que eles sejam devedores do pensamento de Benjamin.³⁰⁶

³⁰⁴ *Idem*, “Prólogo Epistemológico-crítico”, in *Origem do Drama Trágico Alemão*, p. 14 (GS, I. 1, pp. 207-208). Optámos por traduzir *Darstellung* por “apresentação” e não por “representação”, como sugere a tradução de João Barrento.

³⁰⁵ Jeanne Marie GAGNEBIN, “Da escrita filosófica em Walter Benjamin”, *Leituras de Walter Benjamin*, org. Márcio Seligman-Silva, 2ª ed. revista e ampliada, Annablume, São Paulo, 2007 [1999], p. 90.

³⁰⁶ Fica uma referência a Lyotard, que levanta a pertinente (também para a nossa compreensão da *zarte Empirie*) caracterização da actividade filosófica como exercício de paciência, do qual fazem parte a demora, a hesitação, a atenção: “Mais recentemente ainda, Lyotard falará da “leitura filosófica” (metonímia para a actividade filosófica em geral) como sendo “un exercice de patience” (“La lecture philosophique est un exercice de déconcertation par rapport au texte, un exercice de patience”, 1986). Nessa bela expressão de Lyotard intervém uma outra dimensão do exercício da filosofia: sua demora, suas hesitações, sua perda de tempo e seu tempo perdido, sua paciência, enfim, que se opõe à temporalidade da produção e do consumo capitalistas, isto é, à voracidade e à pressa. Como essa temporalidade hesitante, atenciosa e paciente do pensamento filosófico incide no estilo e na escrita da filosofia, isso será objecto das reflexões de Benjamin nas páginas seguintes desse *Prefácio* e, igualmente, em vários outros textos”. *Idem, ibidem*, p. 91.

Esta passagem do artigo de Jeanne Marie Gagnebin foca, não só a importância do conceito de *Übung* no pensamento e na escrita filosófica de Benjamin (nas suas relações com a *Darstellung*, com a apresentação desse pensamento), como também refere uma série de possíveis articulações com outros autores e com uma paciência e delicadeza que são uma marca da escrita de Benjamin, na sua constante atenção aos detalhes.

Seria também aqui o lugar para desenvolver a articulação – se esse fosse o ponto fulcral da nossa dissertação – com os trabalhos de Pierre Hadot em torno do exercício espiritual, não apenas na Antiguidade, mas também em Goethe ou Wittgenstein.³⁰⁷ Não desenvolveremos mais este filão teórico, mas talvez o percurso realizado até ao momento nos permita compreender como Benjamin, não se remetendo apenas ao campo estrito da filosofia (ou talvez convertendo a crítica na sua forma de fazer filosofia), dá aos seus exercícios um conteúdo de plena atenção ao mundo que o rodeia, passando pela arte, a literatura, a história, as questões da técnica e das alterações que estas trouxeram ao modo de percepcionarmos o mundo. Encontrando-se muitas vezes encriptadas em imagens cujo brilho nos pode causar uma certa cegueira interpretativa, as formulações de Benjamin acerca do exercício são, na nossa opinião, um dos caminhos ainda possíveis para *reler*, para *trazer para o presente* o pensamento de Benjamin acerca da fotografia. Talvez assim façamos alguma justiça ao que ele diz e ao modo como o diz, dois aspectos que são inseparáveis.

³⁰⁷ Cf. Pierre HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustiniennes, Paris, 1981 e *Idem*, *N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Albin Michel, Paris, 2008.

8. Fotografia e exercício: recomeço e desvios

Tentando fazer alguma justiça ao espírito não dedutivo do pensamento benjaminiano, ensaiaremos, mais do que uma conclusão de capítulo que resuma os seus argumentos, um recomeço. Naturalmente, esse recomeço implica, num primeiro momento, pesar aquilo que foi ganho. Num segundo momento, mais do que tomar o percurso efectuado como um dado adquirido, fechando-o, queremos desviá-lo, confrontando-o com dois textos, um de Rosalind Krauss, outro de Michael Fried, que se situam algures entre a crítica / história de arte e a filosofia da fotografia. Por fim, sugerimos, por nossa conta e risco, um exercício: partindo do trabalho fotográfico de John Coplans, a argumentação filosófica cederá o lugar, por breves instantes, às ressonâncias entre fotografia e texto.

a. Recomeço

Os temas que desenvolvemos ao longo deste capítulo mostram como “Pequena História da Fotografia” é um texto com inúmeras camadas de interpretação e que, em certos momentos, se torna exemplar quanto a algumas das principais linhas de pensamento de Benjamin: a tentativa de compreensão dos efeitos da fotografia sobre a arte; uma atenção à questão da complexidade e diversidade da experiência; o problema da aura, da sua decadência e sobrevivência; a instância do exercício, sobretudo na sua relação íntima com a presença de espírito. Neste sentido, esperamos que tudo o que acabámos de expor amplie a compreensão do “atlas em exercício” (*Übungsatlas*) de August Sander. Neste condensa-se de modo paradigmático uma série de exigências benjaminianas relativamente ao papel da fotografia. Contudo, essas exigências não se

esgotam numa função social e política ou, pelo menos, numa função redutível ao materialismo dialéctico de Benjamin. O percurso que traçámos, revisitando a herança da morfologia goethiana no que respeita, sobretudo, à delicada empiria, ao respeito pelos fenómenos ou à tensão entre singularidade e todo, demonstra-o claramente. Tentámos, portanto, atender à complexidade e à riqueza do pensamento de Benjamin e extrair dele elementos que permitam quebrar a cristalização de algumas ideias feitas, não pela fuga para a frente, mas mostrando, por exemplo, os alçapões da politização da estética que tantas vezes é acusada nos seus textos, procurando no coração dessa politização as sementes de um outro pensamento. De qualquer das formas, os textos e as considerações de Benjamin sobre fotografia exigem-nos um voltar atrás como restituição e incompletude, também ao nível da teoria da fotografia e da sua relação com a arte. É ainda importante assinalar que não se tentou apenas iluminar o trabalho de August Sander em função de conceitos extraídos de uma digressão filosófica pelo pensamento de Goethe ou Benjamin. Isto pressupõe algo de óbvio, mas é necessário dizê-lo: as próprias fotografias de Sander, o conhecimento que lhes subjaz, a sua exploração teórica das potencialidades fotográficas, a sua profunda aliança entre observação e técnica, todos estes elementos conduziram, de alguma forma, o trabalho conceptual e textual, obrigando-o por vezes a inflexões e a desvios. A possibilidade de prolongar esses desvios é a necessária atestação da fertilidade do nosso percurso.

Como indicámos no início do capítulo, este foi estruturado em função de uma pista deixada por Benjamin em “Pequena História da Fotografia”. Essa pista aponta para as noções de “observação directa” e de delicada empiria. Segui-la é também seguir uma articulação entre fotografia e pensamento filosófico que tem na sua base uma reflexão sobre o conhecimento, a boa observação e a experiência. Exercitando-se nas suas fotografias, Sander apresenta-nos o seu exercício e uma concepção de conhecimento que implica uma delicada observação que se deixa submergir no mundo que o envolve. Neste mesmo movimento, com toda a sua dimensão fisionómica, quer ao nível dos rostos, quer ao nível histórico-social, *O Rosto do Tempo* foi também um atlas em exercício que, em inícios da década de trinta, mostrava aos bons observadores o pulsar da época. Também a delicada empiria de August Sander se faz em exercício.

Poderíamos ser tentados a reduzir a instância do exercício a um treino, a uma etapa preliminar antes da verdadeira apresentação fotográfica. Obviamente, a noção de exercício tem também esse sentido, mas aquilo que nela é determinante, de acordo com

o percurso que traçámos, é a inseparabilidade entre a prática fotográfica e uma qualquer teoria sobre a representação ou aquilo que a fotografia efectivamente representa do mundo. Daí que também o pensamento inerente à obra fotográfica de Sander se faça em exercício. Uma das marcas distintivas da fotografia é a presença evidente daquilo que é apresentado, pelo que, em última instância, não há fotografia senão pelo exercício fotográfico onde cada coisa é mostrada. A sua especificidade está relacionada com uma intimidade entre o processo de apresentação e a própria coisa apresentada, num envolvimento do corpo que procura algo que é da ordem da *afinação*, do gesto incisivo, da disposição do corpo em relação ao mundo e aos outros.³⁰⁸ Ora, o que a fotografia faz, de um modo que nem o exercício filosófico nem o exercício de outras artes ou formas de representação são capazes de fazer, é pôr-nos constantemente à prova, é confrontar-nos incessantemente com as coisas e os seres do mundo, com a singularidade de cada coisa apresentada. Se aderimos ou não a esse confronto, se participamos ou não no exercício, essa é já outra questão.

Numa outra determinação da instância do exercício, e para uma reflexão no campo da teoria da fotografia, de tudo o que foi visto decorre uma articulação com a noção de mestria (tal como aparece paradigmaticamente no texto “Exercício”, de Benjamin), no sentido de uma intensificação de determinado gesto, de determinada predisposição corporal. Nele unem-se a persistência e a inevitável incompletude do gesto fotográfico, alimentadas pela consciência de que os factos, os fenómenos, são inesgotáveis. Isto tem tudo a ver com o treino que o fotógrafo efectua com o mundo que o rodeia e com aquilo que chamámos de apuramento do olhar fotográfico.³⁰⁹ Todavia, este apuramento não tem apenas a ver com a caça aos fenómenos no sentido estrito da expressão, o qual, embora colhendo uma grande quantidade de usos fotográficos – fotografia de rua, fotografia de viagem, fotojornalismo, fotografia documental na sua vertente mais purista, etc. – não consegue fazer justiça ao jogo complexo que subjaz nem a esses mesmos usos (que aparentemente lidam com a nudez ou a passividade dos factos), nem a outros usos que manifestamente intervêm sobre a apresentação daquilo que é fotografado. O que nos parece interessante é que o exercício supõe também aqueles terrenos de caça que, por assim dizer, foram preparados pelo caçador – falamos

³⁰⁸ Sobre esta questão, cf. as análises de **I. 4. O gesto de fotografar**, nomeadamente as referências ao conceito de afinação (*Gestimmtheit*), o qual, embora contenha uma componente indefinida, é o substrato da teoria dos gestos proposta por Vilém Flusser.

³⁰⁹ Cf. *supra*, **II. 7. b. Interrupção e presença de espírito**.

aqui, não apenas das montagens e reapropriações que elevam a singularidade das fotografias a um outro patamar, mas também das fotografias que são preparadas, encenadas, de modo mais ou menos inconsciente, com diferentes graus de manipulação, e que são a norma da cena artística da fotografia contemporânea. Os resultados destes exercícios são diversos, incidem sobre o mundo, sobre os fenómenos internos da fotografia (especificidades da fotografia e sua inscrição na história da arte e das imagens), sobre as encenações da identidade e as forças que vão do corpo ao mundo. De qualquer das formas, e embora seja difícil pensar a evidência *com* os desvios e as descoincidências, tudo isto pressupõe também uma reflexão sobre o papel que a nossa faculdade mimética e a nossa imaginação podem ter na caça e no exercício fotográfico (temas que farão parte do próximo capítulo da dissertação).

A instância do exercício e a constelação de noções que lhe podem ser associadas revelam assim ter uma pertinência ontológica para a fotografia: permitem-nos pensá-la fora do quadro agonístico das distinções entre fotografia amadora e fotografia artística, representação e não representação, realismo e convencionalismo – algumas das principais oposições cristalizadas pela crítica de arte ou pelos discursos teóricos da fotografia, oposições úteis e por vezes necessárias, mas que nem sempre fazem justiça à complexidade dos problemas fotográficos. Permitem-nos também pensá-la fora de um quadro de reificação das questões técnicas, que por vezes conduzem a tantos equívocos, como o caso da passagem do analógico ao digital. Contudo, para que o exercício não se torne uma generalidade hermenêutica, para que não se torne também um conceito cristalizado, é necessário atender à singularidade de cada uma das suas instâncias. A própria dimensão de apresentação assim o exige.

Antes de passarmos a desvios mais acentuados, apontemos ainda duas breves articulações, uma remetendo para o primeiro capítulo da dissertação (i), a outra para o terceiro e próximo capítulo (ii):

i) Exercício e evidência. Já vimos que a noção de apresentação (*Darstellung*), que não se esgota no aparecer (*Erscheinung*), comporta consequências importantes para o nosso entendimento do que seja a fotografia. No exercício, mais do que representar o mundo, trata-se de apresentá-lo, no sentido de *Darstellung* – uma *representação que apresenta* e na qual o carácter de evidência da fotografia desempenha um papel fundamental. Trata-se, como vimos, de uma presença que traz a força da alucinação. Contudo, a apresentação fotográfica segue também a divisa benjaminiana “método é

desvio”. Este *desvio* tem profundas afinidades com a *descoincidência fatal* que extraímos das análises mais fenomenológicas e das reflexões que, no **Capítulo III**, extrairemos a propósito das aporias da representação / semelhança e dos movimentos miméticos. Ou seja, aquilo que é representado é *inseparável* daquilo que é apresentado. Não há fotografia sem restituição, sem que aquilo que esteve diante do material fotossensível se torne presente, por mais que tentemos anular este movimento. É este carácter que impede que a fotografia seja, pura e simplesmente, uma imagem *em vez* da coisa. É também este carácter que impede que a fotografia seja, pura e simplesmente, um aparecer.

De tudo isto decorre que há uma relação profunda entre exercício fotográfico e evidência fotográfica. Em fotografia estamos constantemente a exercitar a estrutura da evidência que descrevemos no primeiro capítulo. Esta estrutura está profundamente relacionada com a queimadura do fotografado sobre a fotografia e sobre o seu carácter de imagem. Também ela irradia os seus efeitos, tornando-se performativa, implicando questões perceptivas, linguísticas, afectivas, temporais. Não queremos com estas observações reconduzir o nosso percurso a um ponto comum. Mas trata-se incontornavelmente de duas compreensões teóricas do fenómeno fotográfico que, dentro de diferentes matrizes de pensamento, comunicam entre si.

ii) Exercício, infância e semelhança. Para Benjamin, o exercício de “Pequena História da Fotografia” tem sobretudo uma face mais grave, está voltado para o perigo do presente. A contrastar com esta face mais grave, existe uma outra mais ligeira, voltada para a infância e para as tarefas que só as crianças podem realizar em cada geração; também aí o exercício, que se encontra nas proximidades do jogo e da brincadeira, é um elemento fundamental. Contudo, leveza não significa aqui insignificância. As faculdades requeridas pelo exercício infantil contam-se entre as mais determinantes para o ser humano, tanto no seu sentido filogenético quanto ontogenético. Mas sobre isto debruçar-nos-emos no próximo capítulo.

b. Desvio 1: Rosalind Krauss e a sempre possível restituição das promessas fotográficas

Rosalind Krauss, num artigo intitulado “Reinventar o Medium: introdução à fotografia”, de 2000, discutindo sobretudo o problema da especificidade do *medium* e de como ele surge no trabalho do artista irlandês James Coleman, mostra ter compreendido o movimento de restituição e incompletude inerente ao pensamento de Benjamin. É muito interessante que Krauss, depois de fazer uma breve genealogia dos fios que tecem o “tabu da especificidade” do *medium* fotográfico no desenvolvimento da arte e do discurso sobre a arte no século XX, encontre na obra de James Coleman o ensejo de retornar ao debate, não só sobre aquilo que é próprio da fotografia, mas também, e sobretudo, sobre as promessas da fotografia.

Vejamos brevemente os seus argumentos.

Segundo Krauss, os fios que teceram o tabu da especificidade estariam relacionados com a transformação da fotografia em objecto teórico, com a sua apropriação pela arte conceptual ou com a constatação da absoluta heterogeneidade do campo fotográfico, elementos que, conjugados, pareceriam assim querer redimir exactamente aquilo que é indomável na fotografia: o facto de esta não poder deixar de ser um indício de um mundo exterior e de não permitir situar o momento da sua percepção num presente absoluto – dado que a experiência da fotografia introduz no “agora” a inevitabilidade de algo passado. Por outras palavras, a fotografia nunca pode falar apenas da sua constituição. Trata-se de um movimento curioso: a fotografia tornara-se “a serpente no paraíso da especificidade”, pois o seu carácter de relação ao real e ao passado dificultava a possibilidade de auto-referencialidade do *medium*; além disso, a sua transformação em objecto teórico e a sua contaminação heterogénea de outros campos estéticos, como a pintura ou a escultura, fizera com que fosse cada vez mais difícil falar de especificidade – não só em relação à fotografia, mas também em relação a todo o campo artístico. Contudo, aquilo que é interessante nesta história de dissoluções e de rupturas (onde também podem entrar: i) a politização da fotografia na sequência de uma certa linha benjaminiana – que como vimos não será assim tão linear... –, onde as funções políticas e sociais parecem anular tudo o resto; ii) a

fotografia enquanto modelo do valor de troca simbólica, no seguimento de Baudrillard; iii) a generalização total que o capitalismo faz da estética), aquilo que é interessante, dizíamos, e que Krauss parece querer ressaltar, é a possibilidade de reabrir um debate que parece encerrado:

É nessa conjuntura histórica que o tabu da especificidade parece cada vez menos radical e o desejo de repensar a ideia do *medium*, enquanto forma de resistir à generalização total que o capitalismo faz da estética – de modo a que tudo, desde ir às compras a ver guerras na televisão, adquira um brilho estetizado –, cada vez menos impossível. E ainda que parte ou a totalidade desse tabu tenha entrado na mente dos artistas que hoje pensam regressar à especificidade do *medium*, a verdade é que, apesar disso, algumas das obras mais fortes da última década vêm das mãos daqueles que estão determinados a invocar o conceito de *medium*, não regressando às formas comprometidas dos *mediums* tradicionais, mas “inventando” novas.³¹⁰

Krauss analisa esta questão a partir da obra de James Coleman, sobretudo de *Photograph*, focando-se na análise do jogo entre dois círculos, um primeiro que incide sobre o núcleo temático da obra, “a construção da subjectividade e identidade dentro da circularidade da ordem simbólica”, um segundo que aponta para um “sistema mecânico que a obra assinala como o terreno da sua especificidade”³¹¹. Perante o quadro histórico desenhado, e contra a interpretação corrente da crítica, Krauss quer então tornar pensável o duplo movimento entre os dois círculos, e não apenas o que vê o segundo círculo como reforçando o núcleo temático da obra. Ou seja, é preciso atender àquilo que existe em potência na especificidade do *medium* – o qual foi reinventado por Coleman em função de uma certa obsolescência tecnológica da projecção das imagens por intermédio de *slides* –, mas não no sentido de uma generalidade ou do retorno a uma qualquer pureza ontológica da fotografia. O que Krauss propõe, pelo contrário, relendo os textos de Benjamin, é a compreensão de como a atenção que este prestou às primeiras décadas da fotografia não é da ordem de uma experiência morta, mas de uma espécie de promessa, de uma redenção que está inscrita no próprio *medium* e que, neste sentido, pode sempre ser posta em marcha. Por um lado, a obsolescência de uma tecnologia mostraria a memória dessa promessa, o que Coleman concretiza ao reinventar o slide. Por outro lado, e recorrendo a textos de Benjamin anteriores a “A

³¹⁰ Rosalind KRAUSS, “Reinventar o *medium*: introdução à fotografia” [2003], in *A Fotografia na Arte. De Ferramenta a Paradigma*, ed. Ricardo Nicolau, Fundação de Serralves / Jornal Público, 2006, p. 158.

³¹¹ *Idem, ibidem*, p. 155.

Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, Krauss refere que “Neles é-nos dada uma imagem da fotografia como associada aos poderes cognitivos da infância e prometendo tornar-se um *medium*”³¹².

Independentemente de concordarmos ou não com as premissas de onde parte Krauss relativamente à ideia de especificidade e de *medium*. Independentemente de considerarmos ou não que as leituras dos textos benjaminianos possam já estar tolhidas por uma lógica que lhes é externa, seja ela a da obra de Coleman ou a do programa teórico da crítica de arte, a verdade é que o gesto de Krauss é pleno de significado. Obedece, no fundo, não só à lógica da restituição e incompletude inerente à fotografia, como também à ideia de uma disseminação, de uma queimadura do fotografado que irradia os seus efeitos sobre a ordem temática, sobre os temas (embora ela não desenvolva propriamente esta ideia).

Todavia, e abrindo um pouco a questão sem querermos ser injustos com o intuito que guia a análise de Krauss, julgamos que estas considerações não se podem cingir apenas à ideia da obsolescência do *medium* fotográfico (o que acontece no caso de Coleman em relação à obsolescência dos slides) e ao carácter redentor que, apesar de tudo, lhe inere, como num certo sentido o seu artigo deixa subentendido. Talvez a questão seja mais profunda: é que os poderes cognitivos da infância não podem ser cingidos a uma lógica do progresso tecnológico nem da obsolescência. Vimos essa questão aflorada numa das entradas de *O Livro das Passagens* citada e comentada anteriormente, relativa à ideia de que “cada infância liga os avanços da técnica aos antigos mundos dos símbolos. Não há nada na natureza que à partida esteja excluído dessa ligação. Contudo ela não se forma na aura da novidade, mas sim na do hábito. Em recordação, infância e sonho”.³¹³ Se bem que Krauss não desenvolva esta questão dos poderes cognitivos da infância, ela será, de algum modo, o pano de fundo do nosso **Capítulo III – Semelhança e Fotografia**, onde aprofundaremos a semelhança e os poderes miméticos, não apenas a partir do pensamento de Walter Benjamin, mas dando-lhe um particular destaque.

³¹² *Idem, ibidem*, p. 162.

³¹³ Cf. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk* [N, 2 a, 1] A citação e respectivas considerações encontram-se em **II. 7. a. Da questão da experiência ao efeito de choque no cinema.**

c. Desvio 2: Michael Fried e a “boa” objectualidade

No livro intitulado *Why photography matters as art as never before*, e sobretudo no capítulo 10 (“«Good» versus «bad» objecthood: James Welling, Bernd and Hilla Becher, Jeff Wall”), Michael Fried aborda uma série de questões relacionadas com a objectualidade [*objecthood*] em fotografia, um termo que já utilizara no ensaio “Art and Objecthood”, de 1967, juntamente com os de teatralidade e de literalidade, para caracterizar pejorativamente as criações da arte minimalista de Donald Judd, Tony Smith, entre outros. Mas a objectualidade a que se refere neste capítulo aponta num outro sentido. Fried recupera algumas considerações que escrevera sobre as fotografias de James Welling, mais especificamente sobre um Polaroid de 1976 intitulado *Lock* (ver **Figura 33**); a partir dessa fotografia, tece alguns comentários sobre a materialidade da imagem, relacionada com a tábua que nela aparece. A fotografia “não só representa, como traz para primeiro plano e expressa a tábua gasta e amolgada, a qual, por sua vez, pode ser vista neste contexto como trazendo para primeiro plano e expressando a sua própria base material – madeira, provavelmente pinho. (Encontramo-nos no território geral de *A Origem da Obra de Arte* de Heidegger)”³¹⁴. Esta e outras constatações semelhantes conduzem Fried a revisitar a noção de objectualidade do ensaio de 1967. Contudo, a tábua de Welling como que aparece no lado oposto do minimalismo e do literalismo. Ela pertenceria ao mundo dos objectos reais e não dos objectos “genéricos”, pertenceria à “boa” objectualidade e não à “má” objectualidade.³¹⁵ Ora estas distinções

³¹⁴ Michael Fried, “James Welling’s *Lock*, 1976”, *James Welling: Photographs 1974-1999*, catálogo da exposição, ed. Sarah Rogers, Columbus, Oh., Baltimore, Los Angeles, 2000-01, p. 26 *apud* Michael FRIED, *Why photography matters as art as never before*, Yale University Press, New Haven / London, 2008, p. 303.

³¹⁵ Cf. *Idem*, *Why photography matters as art as never before*, pp. 303-304. Fried estabelece esta distinção numa outra auto-citação (referente ao artigo sobre Welling), onde dá conta da diferença entre objectos reais e “genéricos”, entre literalidade real e abstracta, entre “boa” e “má” objectualidade. Os primeiros termos das comparações seriam assim específicos da fotografia de Welling e, num modo geral, apenas em fotografia poderiam tornar-se manifestos. Fried adopta a noção de “objecto genérico” a partir de Stanley Cavell e da análise que este faz desta noção como sustentando o argumento epistemológico céptico acerca da incapacidade humana em saber com certeza a existência de objectos físicos. A reflexão de Cavell, na decorrência do trabalho de J. L. Austin, identifica a noção de “objectos genéricos” com uma espécie de espaço neutro, ao passo que a noção de “objectos específicos” implica os contextos do mundo real. Neste sentido, o epistemólogo que parte dos objectos genéricos atém-se a algo indeterminado e irreconhecível, a uma espécie de entidade abstracta. Embora existam profundas diferenças entre estas distinções e o pensamento benjaminiano, não podemos deixar de apontar uma proximidade entre as considerações (de Cavell e Fried) sobre os “objectos genéricos” e a crítica que Benjamin faz à filosofia kantiana e à ideia do conhecimento como um processo que se passa entre uns sujeitos e uns objectos

só se manifestam na e pela arte da fotografia, isto é, apenas a fotografia apela a este tipo de distinção e de reflexão sobre a objectualidade dos objectos.

Portanto, aquilo que move Fried na recuperação das suas próprias considerações sobre a fotografia de James Welling, recuperação que introduz um capítulo que se debruçará quase em exclusivo sobre a obra de Bernd e Hilla Becher, é a tomada de consciência de que, nessas considerações, começava a formar-se uma distinção em relação à objectualidade que se revelaria essencial para a interpretação da obra do casal alemão (ver **Figura 34**). O capítulo prossegue então com uma análise mais detalhada desta obra, com referências aos seus procedimentos e à relação entre esses procedimentos e os objectivos formais e estéticos que lhe subjazem. Após referir a inadequação da fórmula “esculturas anónimas” (que seguia o título do primeiro livro *Esculturas Anónimas: uma Tipologia de Construções Técnicas*, de 1970) para uma plena compreensão do que está em jogo nas suas fotografias, Fried dá um particular destaque à questão tipológica, assinalando as ideias de selecção e arranjo, bem como o intuito comparativo que estaria na sua base. Sobre esta dimensão do trabalho de Bernd e Hilla Becher, tal como Michael Fried incisivamente observa, torna-se relevante salientar dois aspectos: por um lado, a ideia – simples apenas à primeira vista – de que, embora a selecção desempenhe um papel fundamental, são as próprias estruturas industriais por eles fotografadas que orientam a selecção, ao ponto de referirem, em entrevista, que o importante não é a selecção efectuada, mas sim o que as estruturas ensinam sobre si próprias; por outro lado, a inseparabilidade entre semelhança e diferença no seu trabalho.³¹⁶

Neste contexto tipológico, Fried refere três analogias comumente efectuadas para iluminar, por aproximação e distinção, o trabalho do casal Becher. A primeira analogia é em relação ao pensamento morfológico. A segunda em relação ao trabalho de

quaisquer, como uma relação entre entidades vazias e abstractas. Em **II. 7. O exercício no pensamento de Benjamin e suas ramificações fotográficas** tentámos mostrar como a reflexão de Benjamin sobre o conhecimento e a experiência estão intimamente ligados com a instância do exercício. Neste sentido, e embora Fried não o refira nestes termos, é interessante que a fotografia intervenha no debate sobre o argumento céptico em relação à existência dos objectos físicos: dizendo simplesmente “isto”, *apontando* para uma entidade que não pode ser abstracta; não *provando* a existência dos objectos, mas tornando-a *evidente*. (cf. **I. 3. Evidência fotográfica**). Num outro sentido, e como veremos em mais pormenor, também a crítica que Benjamin faz às fotografias da Nova Objectividade, que deve ser lida em conjugação com o apreço pela “objectividade” de Sander, vai ao encontro do processo fotográfico dos Becher, que não procuram o frenesim nem a nudez dos factos, mas antes tornar manifesta a objectualidade dos objectos, a sua inteligibilidade, trazendo ao de cima as tipologias numa tensão entre partes e todo, entre semelhanças e diferenças.

³¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 309.

August Sander. A terceira em relação aos retratos compósitos de Francis Galton. São analogias parciais, sendo que as duas primeiras partilham aspectos importantes com o trabalho dos Becher, ao passo que a terceira, embora incida também sobre questões tipológicas, acaba por revelar-se a mais inadequada: afinal, nas fotografias das estruturas industriais não há uma ideia de centro comum; além disso, mais do que representar o tipo, a sua apresentação visa evocá-lo num movimento de semelhanças e diferenças entre as suas várias instâncias e entre essas instâncias e o tipo.³¹⁷

Dissecando o capítulo de Fried, podemos falar de dois movimentos essenciais na construção da pertinência filosófica / ontológica do trabalho fotográfico do casal Becher, movimentos que visam também dar conta das diversas interpretações a que se esse trabalho se presta: o primeiro movimento prende-se com a passagem da consideração das estruturas industriais enquanto esculturas anónimas para a sua consideração enquanto tipologias; o segundo movimento prende-se com a passagem da dimensão tipológica à dimensão ontológica. Ora é exactamente nesta última dimensão que o capítulo de Fried visa trazer algo de novo às leituras da obra dos Becher. Essa dimensão tem a ver com uma grande insistência nas noções de *objecto* e *coisa*, termos usados pelos próprios fotógrafos para se referirem ao fundo de onde emerge o seu trabalho. É neste contexto que Fried chama Hegel em seu auxílio, procurando dar conta daquilo que, entre outros aspectos, estará inerente a frases como: “diria que queremos completar o mundo das coisas” (frase que Fried transcreve de uma conversa entre os Becher e Jean-François Chevrier, James Lingwood e Thomas Struth, de 1989).

Mas antes de comentarmos o recurso à dialéctica hegeliana, atentemos em dois apontamentos que visam caracterizar o trabalho dos Becher por contraposição à arte minimalista e que surgem na decorrência de temas abordados na conversa que acabámos de mencionar.

O primeiro apontamento diz respeito a um aparente paradoxo que envolve, por um lado, a necessidade de isolar os fotografados do seu contexto envolvente, como que interrompendo as suas relações imediatas e a sua situação, e, por outro lado, a vontade de trazer os fotografados para um plano (frontal) em que eles possam contar a sua própria história. Trata-se de um equilíbrio entre selecção dos objectos e manipulação das condições da sua apresentação. Esta situação é tanto mais complexa quanto as

³¹⁷ Cf. *idem*, *ibidem*, pp. 318-321.

estruturas industriais estão enraizadas, implantadas num determinado local.³¹⁸ Segundo Michael Fried, este é um dos traços que distingue os Becher da arte minimalista, nomeadamente do minimalismo de Carl Andre, onde o isolamento parece criar uma situação e esta, por sua vez, a objectualidade do objecto.

O segundo apontamento, também em contraposição a Carl Andre, diz respeito à distinção entre o trabalho dos Becher e a apropriação de objectos característica dos *ready-made*. Para Fried, o elemento tipológico e a observação comparativa que lhe inere distingue-se claramente da observação e do experienciar requeridos pelos *ready-made* e por toda a arte que utiliza a apropriação de objectos.³¹⁹

Com o objectivo de pensar a finitude e a determinação dos objectos individuais em contraposição ao que não entra na determinação desses mesmos objectos, portanto, em contraposição a uma infinidade, Fried socorre-se da distinção hegeliana entre verdadeiro infinito e falso infinito. Não desenvolveremos nem tentaremos levar a fundo os contornos desta referência, pois parece-nos que o seu pano de fundo é essencialmente

³¹⁸ Ainda que Fried não o refira, podemos no entanto afirmar que este aparente paradoxo encontra-se também de modo muito profundo no trabalho de Sander. Ao longo deste capítulo, e sobretudo nos subcapítulos iniciais, tentámos mostrá-lo, não apenas na análise que realizámos dos procedimentos fotográficos de Sander, mas também nos comentários de Benjamin sobre *O Rosto do Tempo* e na sua crítica à fotografia da Nova Objectividade, nomeadamente à idolatria dos factos. Transcrevemos um excerto de uma entrevista dos Becher onde estas questões são referidas: “Apenas se tem que seleccionar os objectos certos e ajustá-los na imagem com precisão, depois eles próprios contarão a sua história. Por outras palavras, nós não queríamos alterar nada dos objectos que estávamos a fotografar, um princípio que ainda hoje seguimos. Apenas a um dispositivo artístico foi e é permitido fazer com que os objectos individuais se disponham a si próprios, ajudando-os a preencher a imagem – algo que nem sempre está em concordância com os factos tal como eles se encontram no meio de um caos ou de uma selva arquitectónicos. Mas esta medida artística apenas é necessária para que eles possam ser vistos e reconhecidos na sua forma completa” (“Bernd and Hilla Becher in conversation with Michael Köhler”, p. 188, *apud idem, ibidem*, p. 323.)

³¹⁹ Neste contexto, perceberemos melhor, por exemplo, o que está em jogo num trabalho como *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel, sobre o qual nos debruçámos no **Capítulo I**. *Evidence* pressupõe a apropriação de objectos, portanto, num certo sentido entra na categoria da arte minimalista que visa cortar as ligações de sentido entre aquilo que aparece na imagem fotográfica e o seu meio envolvente. Obviamente, existe um jogo interno de analogias, não apenas formais mas que também implicam uma certa estranheza e uma certa inquietação gerada pela ambiguidade. De facto, a evidência de *Evidence* não é apenas um mero exercício formal ou conceptual, por mais que as intenções dos seus autores se encaminhem também nesse sentido, e por mais que esse seja um dos seus principais focos de interpretação. Deste ponto de vista, e segundo o quadro desenhado por Michael Fried, afasta-se da arte minimalista. Além do mais, e tal como procurámos mostrar, há sempre algo dos objectos que não pode ser elidido da fotografia. Contudo, o trabalho dos Becher, porque não entra na categoria dos objectos apropriados e porque eleva o trabalho das analogias a um nível muito mais complexo do que o de *Evidence*, acaba por assumir a objectualidade da fotografia como um elemento positivo e não apenas como algo que pode ser enfraquecido ou deteriorado. Não se trata de uma questão de significação e de prova, como se as estruturas tipológicas mostrassem na sua transparência aquilo que é o seu contexto e o seu uso; não se trata de uma questão de objectividade fotográfica, no sentido positivista do termo. Trata-se, diríamos nós, de jogar com a evidência de uma forma afirmativa. Quer em *Evidence*, quer nas *Tipologias*, existe um pensamento fotográfico, contudo, apenas no último caso se pode verdadeiramente falar de uma teoria que, no sentido goethiano, se constrói na mais íntima conexão com os fenómenos – próxima da delicada empiria.

o de descobrir na filosofia hegeliana uma chave para mostrar uma espécie de inteligibilidade do mundo das coisas. Isto é: mais do que descobrir o fundo de onde surgem os objectos fotografados nas *Tipologias*, que assim revelaria aquilo que esses objectos são, trata-se, mais modestamente, “do «mostrar» (como no «cada momento na verdade mostra» de Hegel) ou do tornar visíveis as condições da sua inteligibilidade, quer dos tipos de objectos que instanciam – torres de água, torres de arrefecimento, gasómetros, torres de extracção e outros –, quer da instância particular desses tipos, que o observador é convidado a reconhecer enquanto existente”³²⁰. Por outras palavras, trata-se de perceber como os objectos das tipologias dos Becher foram tornados internamente contrastantes, pois cada instância individual é posta em contraste, não com um infinito indeterminado, mas com um infinito interno às próprias determinações particulares. Trata-se de um processo alimentado pelas estratégias e pelos procedimentos dos Becher, um processo dirigido que assenta numa percepção de semelhanças e diferenças, que constrói famílias. Trata-se também, e apesar de tudo, de um projecto sem fim.

É muito interessante este recurso de Michael Fried à filosofia de Hegel, contudo, é um recurso restritivo, pois não leva até ao fundo as implicações do idealismo absoluto de Hegel (embora também não seja esse o seu intuito). Compreende-se aquilo que Fried valoriza no movimento de pensamento inerente à dialéctica hegeliana: a possibilidade de pensar, num mesmo movimento, o singular e o todo numa oposição de semelhanças e diferenças; mostrar como as estratégias utilizadas pelos Becher para fotografar e dispor os seus objectos têm uma analogia com o pensamento filosófico ao nível da mútua determinação entre finito e infinito, ao nível da dialéctica de opostos que os envolve e que desemboca na “boa” ou verdadeira infinitude como condição imanente do pensamento.

Contudo, levanta-se a questão de saber se, em vez de delimitações e negações, não poderíamos antes falar de tensões que não se resolvem, que não têm um termo nem são enclausuráveis num pensamento sistemático como o de Hegel. Talvez a boa analogia para a obra dos Becher esteja mais do lado da morfologia (analogia que é a menos desenvolvida no capítulo 10 do livro de Fried) ou nas referências a Wittgenstein³²¹. Além disso, a distinção entre “boa” e “má” objectualidade, por mais

³²⁰ *Idem, ibidem*, p. 326.

³²¹ Por exemplo, a distinção entre objecto (*Gegenstand*) e singular (*Einzelne*).

pertinente que seja, não deixa de ser rigidamente dualista. Perante a heterogeneidade fotográfica, algumas dúvidas se levantam: saber se apenas o trabalho dos Becher ou trabalhos afins implicarão uma “boa” ou “genuína” objectualidade; saber se a “boa” objectualidade é a única objectualidade que se distingue da do minimalismo, etc.

Uma outra questão a que Fried alude, não só no capítulo sobre os Becher, mas também no capítulo 7, prende-se com a questão da semelhança. Aquilo para que Fried chama a atenção não é propriamente revolucionário, mas é um lembrete em relação ao problema da semelhança, um problema que de maneira nenhuma está resolvido em relação à fotografia, por mais que o queiramos substituir pela acentuação da dimensão indexical ou de vestígio. No nosso entender, o problema da semelhança, talvez tão amplo quanto o da representação, deve ser colocado quer na sua relação com a objectualidade, quer na relação entre as fotografias e os objectos que nelas aparecem, quer na relação entre os elementos das imagens. E isto sem sequer entrarmos na suposição da existência de um fundo tipificador (no sentido que vimos a partir de Ernst Jünger, isto é, de algo que se manifesta através dos tipos mas não se esgota neles) cujas raízes se situariam numa espécie de fundo mimético.³²²

O livro *Why photography matters as art as never before* acaba por tomar em mãos a pertinência filosófica da fotografia como arte. Obviamente, a discussão é feita no interior de um campo que é delimitado pelo próprio autor, seguindo uma leitura muito particular e por vezes constrangida por uma certa tendência teleológica da arte e da fotografia – uma teleologia que se alimenta a si própria e assenta nos conceitos de absorção, teatralidade (e anti-teatralidade) ou objectualidade. De qualquer forma, e como procurámos mostrar, os problemas levantados e as respostas dadas por Fried a propósito do trabalho fotográfico de Bernd e Hilla Becher são um desvio fundamental no nosso capítulo sobre a releitura do papel da fotografia no pensamento de Walter Benjamin: implica questões decorrentes do espaço fotográfico aberto por August Sander, obrigando a uma reflexão sobre o estatuto documental da fotografia, centrada nos objectos e na objectualidade; mostra ter uma grande proximidade com os temas da morfologia, tal como os fomos descrevendo ao longo deste capítulo (delicada empiria, tensão entre singularidade e todo, *aperçu*); é sem dúvida um modo de exercício, visando uma espécie de apuramento infinito da relação entre fotógrafo, fotografado e observador. Portanto, é um desvio contemporâneo, mas com um fértil grau de

³²² Desenvolveremos estas questões no **Capítulo III**.

inactualidade, capaz de mostrar como a fotografia se alimenta de velhas questões, produzindo novas respostas e lançando desafios de pensamento.

d. Desvio 3: Fotografias de John Coplans – Correspondências

John Coplans, cujo trabalho fotográfico incide em exclusividade sobre o seu próprio corpo nu, retratado em séries que focam partes do corpo e que invariavelmente recebem o nome de auto-retratos. (ver **Figura 35**)

Salientamos os seguintes aspectos da sua obra:

- i) o corpo, na sua fragmentação, é retratado frontalmente e num isolamento em relação ao contexto;
- ii) não existe rosto nem nome, embora se trate de auto-retratos;
- iii) a disposição das fotografias cria hesitações e ambiguidades;
- iv) há uma intimidade na distância, uma certa reserva que por vezes toma uma dimensão humorística ou irónica que impede a redução a uma empatia sentimental;
- v) o trabalho de Coplans restitui qualquer coisa do corpo de um homem velho (do corpo dos auto-retratos, individual, mas também do corpo social e dos modelos culturais do corpo);
- vi) parece também existir uma espécie de mergulho numa camada profunda, inconsciente, arquetípica, de onde brotam as poses e os gestos.

Tudo isto permite-nos falar da integridade fragmentada das fotografias de Coplans, da restituição e incompletude do corpo que nelas se exercita.

Pertencendo à mesma família do torso, [o dorso] é uma massa ainda mais unificada, um bloco mais sólido, que pode ser recortado, reduzido, mas que preserva a sua coerência. É uma figura muito forte da escultura (Maillol, Matisse, etc.). É também a zona da figura humana mais inerte e menos diferenciada, a que mais resiste à contaminação fisionómica, visto que está virada em sentido oposto ao do rosto.³²³

Ao afastar dos seus propósitos de representação o seu rosto, John Coplans acede automaticamente à dimensão do anonimato.³²⁴

A singularidade desta obra advém-lhe dum jogo complexo que desenvolve entre uma herança artística explícita – podemos chamar um nível público – e o exercício mimético e particular de um corpo que se experimenta como modelo de possíveis actuações – nível privado. Coplans opera até à exaustão: veja-se, por exemplo, a recente série *Backs*.³²⁵ (ver **Figura 36**)

Era assim que Rastelli atraía, com o dedo levantado, a bola que descia sobre ele como um pássaro saltitante. O exercício de décadas que precedeu este número não colocou, de facto, nem o corpo nem a bola «sob o seu controle», levou antes a que ambos se entendessem nas suas

³²³ Jean-François CHEVRIER, “A vida das formas. Fragmentação e montagem”, in John COPLANS, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992, p. 17.

³²⁴ Jorge MOLDER, “Isto é a história de um corpo”, in John COPLANS, *Um Auto-retrato*, op. cit., p. 19.

³²⁵ José Sommer RIBEIRO, “Apresentação”, in John COPLANS, *Um Auto-retrato*, op. cit., p. 7.

costas. Cansar o mestre, pelo trabalho e o esforço, até ao limite do esgotamento, de modo a que o corpo e cada um dos seus membros possam finalmente agir de acordo com a sua própria razão – é a isso que se chama exercício.³²⁶ (ver **Figura 37**)

Ironia e simplicidade de uma passagem em que explica o “seu” processo de trabalho fotográfico:

Às vezes pedem-me que faça alguns comentários sobre a minha obra. Esse género de pedidos faz-me lembrar uma afirmação do arquitecto britânico da época vitoriana, Edwin Lutyens, que disse que falar sobre arte é como pegar nas orelhas de alguém e transformá-las em abas que assentam sobre os olhos: o espectador ouve, mas não vê nada.

[...]

Quando a obra se encontra acabada, tenho que decidir o título. Todas as minhas imagens se chamam auto-retratos, mas cada uma necessita de ser identificada. Faço isto ao nomear a parte do corpo fotografada, por exemplo, *Auto-retrato: dedo*, seguindo-se o ano em que a imagem foi tirada. Comunico isto a uma assistente que escreve a informação no verso da impressão.

Pode então deduzir-se que, na verdade, eu não FAÇO nada. Além de assinar a impressão quando está pronta, faço a minha arte dizendo a outras pessoas aquilo que têm de fazer. Vejo a imagem na minha mente e depois conduzo-a à existência.³²⁷

Há na fotografia um lado fascinante relacionado com o facto de que um bom fotógrafo não precisa de saber “teoria”, de que um bom trabalho fotográfico não tem de obedecer a um programa completamente delineado. Mas talvez seja necessário “já ter prestado atenção” em relação ao mundo, às coisas e aos seres que o habitam, e também em relação àquilo que os procedimentos técnicos da fotografia lhes podem fazer.

³²⁶ Walter BENJAMIN, *Exercício*, “Sequência de Ibiza”, *Imagens do Pensamento*, op. cit., p. 226 (GS, IV. 1, pp. 406-407). Sobre este excerto, que citámos anteriormente e cujo alcance já foi explicitado, cf. *supra* II. 7. O exercício no pensamento de Benjamin e suas ramificações fotográficas.

³²⁷ John COPLANS, “On Talking About Art”, in *Exit: imagen y cultura*, nº 10 (“Auto-retratos”), 2003, p. 42.

Goethe, referindo-se à ciência e a uma oposição entre universalistas e singularistas, aponta, entre muitas coisas, as mais elevadas implicações do fazer e a necessidade de participar num jogo que envolve um problema sem fim.

Repito, pois, a minha [convicção]. A de que, nestes estádios mais elevados, não é possível saber e pelo contrário é necessário fazer; tal como naqueles jogos em que há pouca coisa para saber e tudo para ser levado a cabo. A Natureza deu-nos o tabuleiro de xadrez fora do qual não podemos nem estamos interessados em fazer seja o que for; e talhou-nos as peças cujas propriedades, cujo valor e movimento, se nos foram tornando conhecidos. Compete-nos agora efectuar jogadas de que esperamos obter algum ganho. [...] Devemos, para além disso, não perder de vista que nos encontramos sempre perante um problema sem fim, e estar sempre prontos para dar atenção renovada e sincera a tudo aquilo que de um modo ou de outro chegue a encontrar expressão, muito em especial a tudo aquilo que se nos opõe. Porque assim tomamos desde logo consciência do que é problemático e que, se é verdade que reside no objecto, não é menos verdade que reside mais ainda nos homens.³²⁸

John Coplans faz sem fazer, é um jogador que joga com as peças daquilo que é problemático nos homens.

Já por várias vezes foi referida a analogia entre o exercício fotográfico e a caça. Tentámos sempre tomar esta analogia na máxima amplitude possível. Isto é: a caça não tem apenas a ver com o modelo da fotografia de rua ou da fotoreportagem, em última instância, não tem sequer a ver com a redução a um qualquer uso fotográfico. Aquilo que é mais determinante, e que coloca esta questão num outro patamar, é a necessidade de prestar atenção (ou de já ter prestado atenção), condição necessária para seguir vestígios e para, por assim dizer, sermos capazes de nos exercitarmos através da fotografia.

Walter Benjamin e duas passagens sobre caça:

³²⁸ J. W. GOETHE, *Máximas e Reflexões*, op. cit., § 408 [420], p. 107.

1) Caça e vestígio. Paradigma do estudo ocioso.

Aquele que segue vestígios não está simplesmente obrigado a tomar atenção; é sobretudo necessário que já tenha prestado atenção. (O caçador deve conhecer a forma dos cascos do animal de que segue o vestígio, deve conhecer a hora a que ele vai beber; deve saber como corre o rio ao qual se vai dirigir e onde se encontra o vau que lhe permitirá a ele próprio atravessá-lo.)³²⁹

2) Em “Caça às Borboletas”, relatando as experiências de caça às borboletas no jardim de Brauhausberg, durante as férias de verão:

Quando uma vanessa ou uma esfinge, que eu facilmente poderia apanhar, me comia as papas na cabeça hesitando, desviando-se, esperando, eu bem gostaria de me dissolver em luz e ar para me poder aproximar e dominar a presa. E o desejo realizava-se na medida em que cada batimento ou oscilação das asas, que me fascinava, me tocava com o seu sopro ou me fazia estremecer. Começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana. [...] Quanto à língua estranha em que aquela borboleta e as flores se tinham entendido diante dos seus olhos, agora também ele tinha aprendido algumas das suas leis.³³⁰

A aprendizagem do caçador, do mimetismo em relação à presa, da interpenetração entre um e outro. E ao mesmo tempo a captura, a redenção e o retorno a si mesmo como condições necessárias, como restabelecimento de um equilíbrio. Capturar o corpo (dos outros seres, mas também o seu próprio), fragmentá-lo, mortificá-lo como se só assim fosse possível enfrentar o que há de problemático na condição humana. Aprender as leis do entendimento entre as coisas. Expressões, entre muitas outras, do exercício fotográfico.

³²⁹ Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, op. cit., [m 2, 1], GS, V. 1, p. 963.

³³⁰ *Idem*, “Caça às borboletas”, in *Infância Berlinense: 1900*, in *Imagens do Pensamento*, op. cit., p. 81.

Excursão 1: Wittgenstein e os retratos compósitos de Francis Galton

Porque esta dissertação tem como pano de fundo a articulação entre pensamento filosófico e fotografia, abrimos aqui uma passagem que, por mais remota que possa parecer, entra de pleno direito no percurso realizado, quiçá iluminando-o sob um outro ponto de vista. Esperamos que ele crie também ressonâncias e familiaridades, sobretudo neste e no capítulo que se segue.

A passagem em questão diz respeito ao papel que os retratos compósitos de Francis Galton desempenham no pensamento de Wittgenstein. Isto é tanto mais importante quanto nos esforçamos, até ao momento, por demarcar os retratos de Sander dos de Galton (ver **Figuras 38 e 39**). É tanto mais importante quanto podemos identificar uma influência morfológica sobre o pensamento de Wittgenstein, sobretudo quando se trata de perceber o movimento de pensamento que subjaz aos jogos de linguagem, à visão sinóptica (que se obtém por colocar os fenómenos lado-a-lado), às parecenças de família, à mudança de aspecto, à importância da descrição, ao respeito pela diversidade dos fenómenos. À partida, poderia parecer que, seguindo as indicações de Wittgenstein, a nossa demarcação entre Sander e Galton não colheria. Afinal, também nos retratos compósitos deste último se trataria de acudir à diversidade dos fenómenos e de, por intermédio da sua apresentação, do seu mostrar, detectar as semelhanças entre os vários membros de uma família. Contudo, no melhor espírito wittgensteiniano, torna-se necessário “destruir” as coincidências que assentam em generalidades.³³¹

Debrucemo-nos, para começar, sobre “Lecture on Ethics” (“Conferência sobre Ética”), onde pela primeira vez Wittgenstein utiliza o exemplo dos retratos compósitos de Galton, neste caso como modelo para contrariar a definição de ética de Moore: “A ética é a investigação geral sobre aquilo que é bom”. Wittgenstein, ao pretender

³³¹ Remetemos para a seguinte observação de *Vermischte Bemerkungen*, escrita em 1931, que aparece junto de um tema musical: “Este seria o fim de um tema que eu não consigo situar. Ocorreu-me hoje enquanto pensava sobre o meu trabalho na filosofia e disse a mim próprio: I destroy, I destroy, I destroy –” (“Das wäre das Ende eines Themas, das ich nicht weiß. Es fiel mir heute ein als ich über meine Arbeit in der Philosophie nachdachte & mir vorsagte: I destroy, I destroy, I destroy –”). Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß / Culture and Value. A Selection from the Posthumous Remains* (ed. bilingue), ed. Georg H. von Wright, trad. Peter Winch, Blackwell, Oxford, 1998 [1994], p. 19.

enumerar um conjunto de expressões que, assemelhando-se entre si, poderiam, qualquer uma delas, substituir a definição de Moore, visa “produzir o mesmo efeito que Galton produziu quando tirou, na mesma placa fotográfica, várias fotos de diferentes faces, com o intuito de obter a imagem dos traços que todas elas tinham em comum”³³².

À partida, nada disto – desmontar uma definição, apresentar casos, encontrar semelhanças – é completamente estranho ao universo de pensamento de Wittgenstein, contudo, o próprio texto acaba por mostrar, muito subtilmente, a inadequação do retrato compósito no que diz respeito a uma definição de ética. Começamos a perceber que, mais do que mostrar os traços comuns na sua nitidez, Wittgenstein encaminha-se para uma dissolução. A utilização do método de Galton só serve, na verdade, para uma aproximação ao sentido trivial de ética, segundo o qual as expressões têm um valor relativo, nunca um valor absoluto. O valor relativo tem a ver com aquele tipo de expressões em que, por exemplo, a palavra *bom* está desde logo dependente de uma determinada função ou de um determinado propósito: dizer que uma cadeira é *boa* depende do modo como ela desempenha a sua função ou do nosso propósito em relação à cadeira. Neste sentido, o *bem* está sempre dependente de um facto que pode ser descrito. Ora não é assim que as expressões são utilizadas no seu sentido ético absoluto. A expectativa de uma imagem-coisa absoluta, de um núcleo sintético que contivesse os traços comuns das várias definições de ética, dissolve-se à medida que o texto evolui e sobretudo a partir do momento em que Wittgenstein reforça a ideia de que uma descrição dos factos não é em si mesma boa ou má, e que nenhuma proposição resultante de uma descrição pode ser erigida enquanto definição de ética: “Se eu considerasse o que a Ética teria realmente de ser caso existisse uma tal ciência, este resultado parece-me bastante óbvio. Parece-me óbvio que nada daquilo que possamos pensar ou dizer possa ser *a coisa*.”³³³ Abre-se assim um abismo entre aquilo que pode ser descrito e aquilo que não pode ser descrito – e que a nossa linguagem não pode atingir, pois não corresponde a nenhum estado de coisas e é da ordem do sem-sentido. De facto, o que parece resultar da tentativa de definir ética, mais do que traços completamente definidos, é uma imagem nebulosa, neste sentido, e apenas neste,

³³² *Idem*, “Lecture on Ethics”, in *Philosophical Occasions, 1912-1951*, ed. James Klagge e Alfred Nordman, Hackett, Indianapolis / Cambridge, 1993. p. 38: “to produce the same sort of effect which Galton produced when he took a number of photos of different faces on the same photographic plate in order to get the picture of the typical features they all had in common”.

³³³ *Idem*, *ibidem*, p. 40: “if I contemplate what Ethics really would have to be if there were such a science, this result seems to me quite obvious. It seems to me obvious that nothing we could ever think or say should be *the thing*”.

consonante com o resultado final de Galton.³³⁴ Contudo, e tal como Wittgenstein mostrará pela análise das expressões éticas que visam um valor absoluto, expressões que no fundo são sem-sentido, “este correr contra as paredes da nossa jaula é perfeita e absolutamente inútil. Desde que resulte do desejo de dizer algo sobre o derradeiro sentido da vida, sobre o bem absoluto, sobre o valor absoluto, a ética não pode ser ciência. Aquilo que diz não acrescenta nada ao nosso conhecimento. Mas é um documento de uma tendência do espírito humano que eu pessoalmente não posso deixar de respeitar profundamente e que não poderia ridicularizar.”³³⁵ Wittgenstein descobre essa tendência incrustada na nossa linguagem, que já no *Tractatus Logico-Philosophicus* fora enunciada e que volta agora a ser repensada noutros termos, para os quais contribui certamente o confronto com os retratos compósitos – mas não enquanto prova, não como se o processo de pensamento inerente aos retratos fosse capaz de mostrar, por intermédio de traços comuns, o que é verdadeiramente a ética no seu sentido absoluto.

Carlo Ginzburg, debruçando-se sobre a recorrente presença dos retratos compósitos num conjunto de escritos de vários autores e pensadores, não apenas Wittgenstein, mas também Freud ou Gregory Bateson, procura compreender o que os move nesse interesse.³³⁶ As suas conclusões têm muita relevância para o que aqui nos ocupa. O que parece comum a todos esses autores é exactamente o facto de não levarem em conta o objectivo das experiências de Galton com a fotografia, isto é, identificar grupos sociais e étnicos específicos. Ginzburg traça brevemente os fundamentos de Galton, situando-os no seu tempo, contextualizando certos ideais, mas não deixa também de marcar os aspectos em que o cientista inglês parecia querer acentuar as

³³⁴ Poder-se-á especular sobre a importância desta imagem nebulosa, esfumada – que é o resultado da conjugação de diversas definições triviais de ética (ou estética) –, no contexto da explicitação dos jogos de linguagem (cf. *Idem, Investigações Filosóficas*, op. cit., §§ 65-77, pp. 226-236), especulação que de alguma forma está presente no prospecto que Michael Nedo, Director do Wittgenstein Archive Cambridge, preparou para a exposição *Wittgenstein and Cambridge. Family Resemblances*, onde se mostram retratos compósitos realizados pelo próprio Wittgenstein. Contudo, também nessa especulação o que resulta dos retratos compósitos, uma imagem esfumada, não é suficiente, por si só, para ilustrar o que Wittgenstein quer dizer: as pareências de família são de conjunto e pormenor, estas surgem e desaparecem, a rede de semelhanças é feita em movimento. De facto, “o parentesco é tão inegável como a diferença” (*idem, ibidem*, § 76, p. 236).

³³⁵ *Idem*, “Lecture on Ethics”, op. cit., p. 44: “This running against the walls of our cage is perfectly, absolutely hopeless. Ethics so far as it springs from the desire to say something about the ultimate meaning of life, the absolute good, the absolute valuable, can be no science. What it says does not add to our knowledge in any sense. But it is a document of a tendency in the human mind which I personally cannot help respecting deeply and I would not for my life ridicule it.”

³³⁶ Carlo GINZBURG, “Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors”, in *Critical Inquiry*, vol. 30, Nº 3, Spring 2004, The University of Chicago Press, pp. 537-556.

possibilidades abertas pelos retratos compósitos no que toca à melhoria da espécie humana, apontando, portanto, as sementes de perigo e extremismo que nesses fundamentos existem. Não nos esqueçamos que foi Galton que cunhou o termo *eugenia*. Daí também – embora exista aqui algo de hipotético, no sentido em que não pode ser estabelecida uma relação directa, explícita, entre eugenia e retratos compósitos – o interesse de Galton pelas “características comuns” e pelos “rostos ideais”.

Contudo, os autores referidos por Ginzburg que mencionaram os retratos compósitos, ou que sobre eles se debruçaram, não deram relevo a estes aspectos. Contrariamente, os retratos fizeram-nos *pensar*. Já vimos como isso acontece em “Conferência sobre Ética”. Vejamos agora em *The Blue Book (O Livro Azul)*, recolha de apontamentos que são considerados, juntamente com *The Brown Book (O Livro Castanho)*, uma preparação de *Investigações Filosóficas*.

Em *O Livro Azul*, a referência aos retratos compósitos de Galton surge no contexto de um questionamento acerca das razões que tornam difícil a compreensão das formas de linguagem mais complexas a partir das mais primitivas. Estas razões fazem parte do desejo ardente de generalidade [*craving for generality*] que Wittgenstein denuncia. Passamos a enumerá-las, seguindo o tom wittgensteiniano:

a) A tendência para procurar algo de comum em todas as entidades que comumente subsumimos sob um termo geral. Inclino-nos a pensar que existe uma propriedade comum a todos os jogos, e que é essa propriedade que justifica o uso do termo “jogo”. Mas as coisas não se passam assim. Os jogos formam uma família cujos membros têm parecenças de família.

b) A tendência para pensar que quem compreende um termo geral possui assim uma espécie de imagem geral, oposta à imagem dos particulares. Exemplo da folha: inclino-nos a pensar que a ideia geral de folha é algo como uma imagem visual, mas uma que apenas contém o que é comum a todas as folhas (fotografia compósita de Galton [*Galtonian composite photography*]). Isto relaciona-se com a ideia de que o significado de uma palavra é uma imagem ou uma coisa correlacionada com a palavra.

c) A ideia que temos do que se passa quando apreendemos a ideia geral “folha”, “planta”, etc., está ligada com a confusão entre um estado mental, isto é, um estado de um mecanismo mental hipotético, e um estado mental enquanto estado de consciência (dor de dentes, etc).

d) A nossa preocupação com o método da ciência: o método de reduzir a explicação dos fenómenos naturais ao mais pequeno número possível de leis naturais primitivas. Os filósofos vêem constantemente o método científico e são tentados irresistivelmente a questionar e responder do mesmo modo que a ciência o faz. O trabalho dos filósofos não é reduzir algo a algo, não é explicar. A filosofia é, na verdade, “puramente descritiva”.³³⁷

E após enumerar estes desejos ardentes, ou estas tendências para a generalidade, Wittgenstein deixa no ar uma afirmação e uma questão. “Em vez de «desejo ardente de generalidade», podia ter dito «a atitude de desprezo pelo caso particular». [...] “Por que razão o que há de comum entre os números finitos e transfinitos há-de ser mais interessante para nós do que aquilo que os distingue? Ou melhor, não deveria ter dito «por que razão há-de ser mais interessante para nós?» – *não é*; e isto caracteriza o nosso modo de pensar.”³³⁸

Tudo isto é muito claro: o modo de pensar de Wittgenstein (ou o seu tom de pensamento, como o próprio diz), não corresponde ao pensamento subjacente aos retratos compósitos de Galton. Estes pressupõem uma tentativa de encontrar um ponto médio, uma ideia geral enquanto imagem visual, tendência desmontada nas alíneas que acabámos de ver, alíneas que, por sua vez, deixam entrever que Wittgenstein estará mais próximo de Goethe e da sua Planta Originária. Portanto, os princípios de Galton não satisfazem as exigências de Wittgenstein. E não nos devemos iludir pelo facto de Wittgenstein mostrar um certo fascínio pela técnica inerente aos retratos compósitos e por ele próprio ter realizado experiências com essa técnica (ver **Figura 40**). A referência aos retratos compósitos em *O Livro Azul* torna evidente, se dúvidas pudessem ainda persistir, que eles não constituem sequer um bom método para ilustrar o pensamento de Wittgenstein, ao contrário do que uma leitura de superfície de “Conferência sobre Ética” poderia dar a entender. Muito pelo contrário, eles fazem parte de um desejo ardente de generalidade, de uma vontade de fixar um valor médio, aspectos contra os quais Wittgenstein tanto lutou. De facto, noutras passagens em que este refere os retratos compósitos de Galton, o tom é já diferente do de “Conferência sobre Ética”. Estas passagens remetem para as noções de probabilidade ou de multiplicidade (uma

³³⁷ Ludwig WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford, 2003 [1958], pp. 17-18.

³³⁸ *Idem, ibidem*, pp. 18-19: “Instead of «craving for generality» I could also have said «the contemptuous attitude towards the particular case». [...] For why should what finite and transfinite numbers have in common be more interesting to us than what distinguishes them? Or rather, I should not have said «why should it be more interesting to us?» – it *isn't*; and this characterizes our way of thinking.”

multiplicidade cujos elementos se podem ligar por semelhança, mas à qual a sobreposição – o princípio técnico-teórico, ou técnico-filosófico, se assim o quisermos dizer, que preside aos retratos compósitos – pouco parece acrescentar), quebrando-se assim a recondução a um ponto nuclear.³³⁹

Mais do que uma adoção literal da proposta de Galton, as referências de Wittgenstein aos retratos compósitos são o desenvolvimento de um *motivo de reflexão*. Pode dizer-se que essa reflexão corresponde a uma formulação transicional interna ao próprio movimento de pensamento de Wittgenstein, que se afastava do *Tractatus* e se aproximava cada vez mais do escopo das *Investigações Filosóficas*. Diz respeito à formação do conceito de parecenças de família e aos diferentes modos como a semelhança pode ser pensada por relação com as formas de vida. Ora, na sua mais ínsita versão, os retratos compósitos de Galton apontavam para o apagamento das diferenças individuais com o intuito de inventariar tipos, o que, pode dizer-se sem reserva, afasta-o tanto de Wittgenstein quanto da morfologia goethiana ou das fotografias de Sander.

³³⁹ *Idem*, *Philosophical Remarks*, ed. Rush Rhees, trad. ing. Raymond Hargreaves and Roger White, Blackwell, Oxford, 1998 [1964] § 235, p. 293: “Uma fotografia galtoniana é a imagem de uma probabilidade. Uma lei de probabilidade é a lei natural que vês quando cerras um pouco os olhos” (“A Galtonian photograph is the picture of a probability. A probability law is the natural law you see when you screw up your eyes”). *Idem*, “The Language of Sense Data and Private Experience” in *Philosophical Occasions*, *op. cit.*, p. 305: “Há certamente gestos de convicção. É óbvio que não existe *um* gesto de convicção; mas há muitos que são mais ou menos similares. Poderíamos fazer uma fotografia compósita de Galton com 100 expressões de convicção. Poderíamos ter casos de expressões de convicção muito fortes, e casos ao seu redor que fossem mais ou menos moderados. Isto é análogo ao que se passa num sentimento de convicção. Não existe *um* sentimento de convicção.” (“There are certainly gestures of conviction. It is clear there is not *one* gesture of conviction; but there are many which are more or less similar. We could make a Galtonian composite photograph of 100 expressions of conviction. We might get cases of very *strong* expressions of conviction, and cases around it which were more or less mild. It is analogous in a *feeling* of conviction. There is no *one* feeling of conviction”).

Capítulo III

Semelhança e fotografia

A influência da rede fundamental sente-se mais do que se vê – e exige no mundo material uma liberdade de percepção análoga ao reconhecimento dos elementos metafísicos no mundo do espírito. Estruturas invisíveis podem manifestar-se aos nossos olhos, numa outra chave, por transposição, como por exemplo a estrutura microscópica do átomo no cristal de rocha da altura de um homem. Podem também revelar-se no difuso, como aprendeu George Sand, graças à arte de Rembrandt. Em última análise as próprias galáxias são constituídas por estrelas – sente-se, mesmo quando o poder divisionário do olhar se torna impotente. Podemos, a este respeito, esperar muito da evolução da fotografia, quando esta se tiver livrado da antítese, fora de moda, da arte e da técnica. Também aqui, a síntese pode criar um elemento novo: a magia.

Ernst Jünger, *Drogas, Embriaguez e outros Temas*, § 190, pp. 231-232

[*Annäherungen, Drogen und Rausch*]

*De onde é que estão olhando para mim?
Que cousas incapazes de olhar estão olhando para mim?
Quem espreita de tudo?*

*As arestas fitam-me.
Sorriem realmente as paredes lisas.*

Sensação de ser só a minha espinha.

As espadas.

Fernando Pessoa, “Porque abrem as cousas alas para eu passar?”, in
Episódios: A Múmia

1. Aproximações: uma liberdade de percepção

A importância das questões miméticas e de semelhança para a fotografia vinham já sendo anunciadas ao longo da nossa dissertação, fervilhando sob o solo da análise, sobretudo a partir do capítulo anterior. Portanto, cabe-nos agora explorar, de um modo mais abrangente e sistemático, o sentido da sua presença numa reflexão sobre a fotografia, sobre as questões perceptivas e vivenciais inerentes ao campo fotográfico. Isto torna imperativo, antes de mais, esclarecer do que é que se está a falar quando se fala de semelhança. Qual a abrangência desta noção? Qual a sua pertinência na tentativa de compreender os traços definidores da fotografia? Qual a sua actualidade em relação aos trabalhos que entram na volátil categoria da arte fotográfica? De acordo com o percurso que traçámos até agora, e do ponto de vista do pensamento filosófico, que abordagens relativas à semelhança deverão ser privilegiadas?

Antes de mais, há que tentar perceber a dificuldade de uma determinação do lugar da semelhança em fotografia. Neste sentido, torna-se necessário situar esta problemática no campo a que nos temos referido enquanto teoria da fotografia, isto é, em alguns textos que são representativos de modos específicos de reflexão sobre a fotografia e a imagem. Em relação a estas abordagens, importa perceber sobretudo o seu alcance e os seus limites. Esta análise não poderá senão ser exemplificativa, ou seja, ela pretenderá, quanto muito, encontrar e mostrar um nó de problemas que, contudo, não invalida futuras e distintas considerações.

Seguidamente, há que situar as questões num campo de reflexão mais alargado. Retomaremos as descrições husserlianas da consciência de imagem, onde a semelhança (e a dissemelhança) desempenham um papel fundamental, apontando para problemas e soluções clássicas no pensamento da representação. Situar este pensamento da representação no campo fecundo da ordem mimética, num campo que não seja à partida toldado por críticas generalistas ou desconstrutivistas, é um dos grandes méritos de Fernando Gil em *Mimēsis e Negação*. A aproximação a um fundo mimético que nesta obra é ensaiada servir-nos-á de ponte para o aprofundamento de alguns aspectos do pensamento benjaminiano em relação à semelhança, os quais introduzem novos termos e novas questões em relação aos aspectos focados no capítulo anterior. Questões

miméticas relacionadas com a aura, a memória, a rememoração e a história (num novo retomar da questão), a entre-expressão entre fotógrafo e fotografado – e entre fotografia e observador –, o inconsciente óptico, a articulação entre pormenor e todo, entre micro e macrocosmos, o retrato e o auto-retrato, o nome e os desvios da identidade, a pulsão da multiplicidade e o jogo, constituirão então as determinações fotográficas que nos orientarão.

Portanto, mais do que analisar ocorrências da noção de semelhança, a sua gramática ou o seu emprego num determinado jogo de linguagem (segundo os termos de Wittgenstein), aquilo que pretendemos neste capítulo é traçar um percurso – também ele por vezes errante, ora pisando o terreno da história da filosofia, ora visitando a produção fotográfica contemporânea – que nos conduzirá de uma consideração da pertinência da semelhança para o problema geral da representação, da imagem e da fotografia, até uma articulação entre semelhança e fotografia tomando como ponto de partida o pensamento de Walter Benjamin, sobretudo a teoria mimética que este esboça – por vezes teoricamente, por vezes mostrando, pondo em movimento experiências miméticas – em alguns dos seus textos.

2. A indeterminação da semelhança em fotografia: entre imagem, representação e fundo mimético

a. Modos de semelhança

Em *Why photography matters as art as never before* encontramos uma passagem, a propósito das fotografias que Thomas Struth dedicou a retratos de famílias, que se refere à questão da semelhança e da sua especificidade fotográfica (ver **Figura 41**). Michael Fried estabelece uma distinção entre pintura e fotografia tomando por base uma citação retirada de *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, de Wittgenstein: “Supõe que existiu uma regra estética segundo a qual os rostos numa pintura tinham de ser semelhantes. Aponto então para duas pessoas e digo a alguém: «Toma estas como modelos para o teu quadro; elas têm uma semelhança»”³⁴⁰. Segundo Fried, Wittgenstein estaria aqui a mostrar o absurdo da ideia de que um pintor que utilizasse dois modelos semelhantes atingiria necessariamente uma semelhança ao nível da pintura, dado que esta não depende da escolha dos modelos, mas sobretudo daquilo que o pintor é capaz de fazer. Isto é, a actividade do pintor não está restringida pela necessária presença dos modelos no próprio momento em que está a pintar. Contudo, se pensarmos na fotografia, vemos que não há nada de absurdo nessa ideia, é até difícil pensar num outro modo em que o retrato pudesse ser realizado. Trata-se efectivamente de uma diferença ontológica entre pinturas e fotografias. Não que um pintor seja incapaz de dar conta de semelhanças de família numa pintura, mas mesmo que o faça, nada pode persuadir o espectador de que essas semelhanças estejam fundadas na realidade e não nos hábitos de ver e representar por parte do pintor. Segundo Fried, ao passo que as semelhanças entre pessoas num retrato pintado são muitas vezes dúbias, atingindo o espectador como uma espécie de maneirismo do pintor e não como uma descrição da aparência das próprias pessoas, já nas semelhanças em fotografia o caso é diferente, pois estas atingem “o espectador sendo mecanicamente fiéis à realidade que

³⁴⁰ Ludwig WITTGENSTEIN, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007, § 161, p. 85, *apud* Michael FRIED, *op. cit.*, p. 199.

ostensivamente retratam [*depict*]; isto começou a alterar-se com o advento da digitalização, mas a distinção básica mantém-se”³⁴¹. Embora estas distinções mostrem um entendimento deveras limitado em relação à questão da semelhança na pintura, elas visam sobretudo iluminar uma diferença entre pintura e fotografia que assenta nas suas próprias diferenças técnicas. Estas, por sua vez, têm imediatas consequências ao nível da compreensão da esfera da semelhança em cada um dos casos.

Fried pretende sobretudo utilizar a experiência de pensamento (*Gedankenexperimente*) de Wittgenstein, tão característica do seu modo de colocar as questões e a tarefa da filosofia, para alcançar uma distinção ontológica entre fotografia e pintura que, não sendo propriamente nova, é sintomaticamente posta ao serviço da compreensão das fotografias de Thomas Struth. Portanto, Fried não tem em conta o contexto da passagem de Wittgenstein, o qual aponta para a distinção – porventura ilusória – entre semelhanças internas e semelhanças externas, para o problema da temporalidade ou atemporalidade da semelhança, contexto que, de alguma forma, prepara o terreno para o tema da mudança de aspecto. Também não é nossa intenção prolongar as articulações que se abrem a partir dos parágrafos de Wittgenstein, contudo, não podemos deixar de apontar um detalhe: Fried contrasta a sua distinção ontológica contra aquilo que interpreta ser uma consequência (o sem sentido de uma expressão) das afirmações de Wittgenstein, isto é, e falando *grosso modo*, para compreender algumas especificidades da semelhança em fotografia, ele não leva até ao fundo o pensamento wittgensteiniano, por mais terapêutico que este seja, no sentido em que pode ajudar a dissolver falsos problemas ou a atender à permeabilidade e diversidade dos conceitos. Num certo sentido, ao longo deste capítulo também faremos nossa esta tensão entre descrever ocorrências fotográficas e tentar explicá-las. Julgamos que a solução de compromisso é exactamente descrever experiências e problemas teóricos da fotografia e procurar, não as explicações causais que, por assim dizer, encerrariam os problemas, mas sobretudo as suas condições de possibilidade, até certo ponto instáveis, bem como as complexas teias que os envolvem.³⁴²

³⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 199.

³⁴² Parece haver algo nas fotografias, naquilo que elas nos dão a pensar e nas nossas experiências fotográficas, que cria resistência. Podemos falar até de uma tendência para procurar, não propriamente a causa da fotografia ou o seu referente (termos que, estes sim, devem ser suspensos se tomados como generalidades na compreensão da fotografia), mas, em termos benjaminianos, “a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que queimou [*durchgesengt*] o carácter de imagem”. Em termos mais próximos de Barthes, trata-se de perceber as implicações do “isto foi”. Se o “isto”, como vimos no primeiro capítulo, faz parte do carácter deíctico – e, por inerência, do carácter de evidência que

Mas regressemos aos apontamentos de Fried. É sintomático que estas questões de semelhança, aparentemente tão “fora de moda” – muitas vezes criticadas juntamente com as tentativas de superar a representação ao nível da arte e da fotografia –, se mantenham no discurso de um historiador de arte que se debruça sobre a pertinência da mais recente criação artística fotográfica. Do seu ponto de vista, mostrar essa pertinência é também situar a fotografia contemporânea no âmbito filosófico ou, por outras palavras, situar a compreensão da fotografia contemporânea num espaço aberto por determinados problemas filosóficos, não os resolvendo, obviamente, mas colocando-se na abertura dessa irresolução. Daqui não concluímos que a semelhança – enquanto conceito-problema – seja a chave fundamental para entender toda a fotografia que, actualmente, enche museus e galerias, livros e catálogos de exposições, embora no caso de Bernd e Hilla Becher e nos retratos de famílias de Thomas Struth até possa sê-lo. Mas ainda que seja tomada como uma chave, sê-lo-á sempre de um modo enviesado, como um elemento que deve ser tido em conta, pois entra sem dúvida no âmbito do exercício e do jogo em que tantas vezes as criações fotográficas – de Jeff Wall a Cindy Sherman – se colocam, mas que nunca tem, por assim dizer, a última palavra. A arte, ou aquilo que entendemos por dimensão artística de uma obra, dificilmente se esgota em conceitos, embora muitas vezes as obras utilizem dinâmicas que subjazem a determinadas conceitos para executarem visualmente – ou talvez objectualmente, como vimos a partir da análise que Fried faz do trabalho de Bernd e Hilla Becher – o seu próprio gesto criativo. De qualquer forma, e tal como as interpretações de Fried mostram, mesmo quando queremos falar de fotografia de um ponto de vista estritamente artístico, há algo que resiste, invalidando qualquer passagem directa entre o não artístico e o artístico. Uma passagem dessa ordem, redutora, verificar-se-ia caso quiséssemos ver a ordem artística da fotografia do ponto de vista estrito da expressão, de uma estrita não-representação, por contraposição ao ponto de vista não artístico da reprodução, da representação, da semelhança. Um dos efeitos da fotografia sobre a compreensão que

o pensamento de Wittgenstein partilha com o pensamento sobre o fotográfico que temos desenvolvido até agora – já o “foi” introduz problemas e resistências fundamentais, que decorrem da dimensão temporal que aqui está em causa. De qualquer forma, embora Wittgenstein não tenha um pensamento sobre fotografia, alguns dos seus conceitos mais importantes são de uma grande relevância para o acesso a aspectos da experiência fotográfica, tal como o de “parecença de família” [*Familienähnlichkeit*], que, não se dirigindo à questão da relação causal entre fotografia e fotografado, dirige-se contudo, de modo muito incisivo, às relações entre vários elementos numa fotografia ou às séries e agrupamentos de fotografias.

fazemos dos objectos artísticos (e mais directamente sobre a compreensão de objectos artísticos fotográficos) é exactamente o pôr em causa passagens dessa ordem.³⁴³

Neste contexto, há que referir, a título de problematização, um certo contra-senso de André Rouillé no que respeita à defesa de que a fotografia contemporânea de alguma forma tomou a face de uma “photographie-expression” (que rejeita a noção de representação). Esta superação torna-se um contra-senso pois numa outra passagem da sua extensa obra, que revela sem dúvida um bom conhecimento histórico da fotografia e dos seus momentos fundamentais, é destacada exactamente a persistência de uma dimensão mimética como um dos traços fisionómicos da arte fotográfica contemporânea.³⁴⁴ O problema não é o reconhecimento da dimensão mimética na arte fotográfica contemporânea, o problema é que essa dimensão seja excluída de usos não artísticos e de experiências não artísticas com a fotografia. O problema é a divisão excessivamente linear entre uma fotografia-documento-representação-semelhança e uma fotografia-arte-expressão-mimética, divisão que, por mais que Rouillé diga ser de grau e não de natureza (e não estamos seguros de que as implicações e complexidades dos graus implicados no seu argumento sejam respeitadas...), não faz jus ao carácter ambíguo e combustivo da fotografia. O problema é uma necessidade teórica, na qual não nos revemos, de lutar contra Roland Barthes, bem como uma necessidade histórico-cultural e estética de acentuar o progresso da fotografia, como que visando a sua emancipação e libertação. No nosso entender, e tal como temos procurado e continuaremos a procurar demonstrar na nossa dissertação, não se trata de “libertar” a fotografia (seja ela documentalmente ingénua ou criação de um “artista conceptual”) da representação, mas de pensar o que a fotografia faz ao nosso entendimento da representação, de pensar diferentemente a representação. Suspeitamos também, sem querermos ser injustos para com um trabalho que quer abrir (e abre) o pensamento sobre a fotografia, que muita da empresa de Rouillé decorre de uma tentativa de transposição de argumentos deleuzianos, nomeadamente dos livros sobre o cinema, para a fotografia. Ilustremos a suspeita: ao nível da compreensão dos regimes da imagem, existe um paralelismo implícito entre fotografia-documento / imagem-movimento e entre

³⁴³ Já vimos isto, esta tensão entre os conceitos utilizados para dizer “o que é arte”, tensão que é intensificada na fotografia, nos capítulos anteriores; por exemplo, ao longo de toda a análise das fotografias de August Sander e suas repercussões na criação fotográfica.

³⁴⁴ Sobre a crise da fotografia-documento e a passagem para a fotografia-expressão, cf. André ROUILLÉ, *La Photographie: entre Document et Art Contemporain*, Gallimard, Paris, 2005, pp. 172-240. Sobre a questão mimética, cf. *idem, ibidem*, pp. 451-457.

fotografia-expressão / imagem-tempo; por outro lado, na conclusão da sua obra, e após exacerbar (no nosso entender) as consequências do aparecimento da fotografia digital, Rouillé não deixa de citar Gilbert Simondon a propósito da distinção entre molde e modulação, distinção que fora usada por Deleuze para distinguir, terminantemente, o cinema da fotografia. Ora Rouillé, ao contrário de Deleuze, mas utilizando a lógica deste último, inclui a fotografia no campo da modulação.³⁴⁵ Aprofundaremos, ao longo deste capítulo, esta tendência de alguns autores contemporâneos para realizarem transposições do imenso edifício de pensamento deleuziano, sobretudo o dedicado ao cinema – o qual implica, por sua vez, um diálogo e aprofundamento de teses centrais de todo o seu pensamento –, para a fotografia. Transposições porventura abusivas ou que talvez empobrecam a própria compreensão da complexidade fotográfica.

Regressemos à semelhança. Sem querermos ser redutores, podemos no entanto identificar, de um modo genérico e como exemplo, a questão da semelhança ao nível de certos trabalhos de Jeff Wall ou Cindy Sherman: na relação entre fotografia e pintura, no caso do primeiro, ou na relação entre retrato fotográfico e estereótipos cinematográficos femininos (na série *Untitled Film Stills*), no caso da segunda (ver **Figuras 42-44**). Neste sentido, a ambiguidade, alimentada pela força da evidência, trabalha num mesmo movimento, de modo determinante, com dois aspectos distintos mas concomitantes da semelhança: por um lado, a semelhança ao nível da imagem, que conduz aos paradoxos entre representação e representado, entre presença e ausência; por outro lado, a semelhança enquanto mergulho num fundo mimético, que sugere uma energética, que pressupõe dissimulações e movimentos expressivos, que aponta para um campo que não se esgota apenas no aparecer daquilo que aparece, mas que remete também para a condição daquilo que está a aparecer. Será sobretudo esta segunda dimensão que tentaremos aprofundar, articulando-a com a primeira e com outras dimensões empíricas da semelhança, que assim se vêem enriquecidas e postas em consideração com uma dimensão filosófica e antropológica determinante. Veremos seguidamente como estas duas dimensões podem ser pensadas a partir de *Mimēsis e Negação*, de Fernando Gil, aprofundá-las-emos a partir da teoria mimética de Walter Benjamin.

Portanto, a semelhança. Mas que semelhança?

³⁴⁵ *Idem, ibidem*, pp. 609-617.

Os comentários de Fried (quer os que incidem sobre os retratos de Thomas Struth ou os trabalhos de Bernd e Hilla Becher, sobre os quais já nos referimos, quer os que analisam as fotografias de Jeff Wall) pressupõem vários sentidos da noção de semelhança:

1) Semelhança entre os modelos e as figuras que aparecem na fotografia, sendo as segundas uma re-presentação dos primeiros; contudo, essa representação não é da ordem de uma duplicação simples, é uma duplicação que, não só está *em vez de*, mas que, mais fundamentalmente, e segundo o que tentámos extrair do capítulo anterior, *apresenta de modo imanente*, torna presente o retratado. A fotografia conserva sempre esta tensão inerente à representação, contudo, intensifica-a.

2) Semelhança entre os elementos que se encontram numa mesma fotografia, no sentido wittgensteiniano de semelhanças de família – o que acontece de modo literal no caso das fotografias de família de Struth, levantando aspectos fisionómicos que por vezes oscilam entre o espanto e o risível, aspectos que entram em dinâmicas muito particulares com o conjunto, com a disposição de cada um dos elementos e a sua postura, com as relações (aparentes?) entre os membros da família.

3) Semelhança entre várias fotografias, abrindo um espaço de comparação que envolve o espectador numa tensão morfológica entre semelhanças e diferenças nas fotografias de diferentes objectos – no caso dos Becher – ou de diferentes “visões” do mesmo objecto;

4) Semelhança entre fotografia e pintura, no caso de Jeff Wall (num jogo de passagens que produz efeitos de encenação e estranheza que são de uma grande fertilidade).

Estes quatro sentidos adquirem uma dimensão ontológica, o que dá a estas distinções, aparentemente banais, um outro grau de importância: os modos da semelhança fotográfica marcam traços ontológicos da fotografia. E estes traços são por sua vez integrados de forma problemática nas criações dos fotógrafos mencionados, isto é, são explorados como elementos que produzem efeitos visuais e conceptuais, que abrem campos de expressão artística, moldando e problematizando a própria noção de expressão ao nível da fotografia.

Abstraindo-as ainda mais dos casos exemplares que acabámos de verificar, façamos então uma espécie de resenha de algumas dimensões que a semelhança pode

tomar em fotografia. Trata-se de uma enumeração, não exaustiva, das suas virtuais dimensões empíricas e conceptuais, que por vezes se aproximam de determinações do senso comum:

- i) semelhanças em relação ao exterior da fotografia: levantam-se as questões da *percepção fotográfica* versus *percepção natural*, do *fora de campo*, da mimética no sentido de *imitação*, da imagem como *cópia*, das *aporias da representação*;
- ii) semelhanças no interior da fotografia: *elementos*, *objectos* ou *seres* apresentados numa fotografia que revelam ter semelhanças entre si;
- iii) semelhanças em relação a outras fotografias: ver as semelhanças de fotografia para fotografia, um processo subtil, nem sempre da ordem dos objectos ou dos temas, mas importante, por exemplo, para compreender o *estilo* ou as *séries*; importante também para a compreensão da noção de *cliché* (sobretudo na sua dimensão pejorativa) ou de *imaginário* fotográfico.
- iv) semelhanças em relação a outras imagens: *contaminação*, *enxertia* de géneros, *influências*, *irradiações*.

Esta enumeração estratificada pretende dar uma ideia da presença e modalização da noção de semelhança em fotografia, além de mostrar que ela pode ajudar a explicitar um qualquer fenómeno fotográfico, ainda que necessariamente não o possa esgotar. Salientamos que, muito provavelmente, os sentidos implicados em i) são os mais correntes numa articulação entre semelhança e fotografia (e até, num sentido mais geral, numa articulação entre imagem e semelhança). Eles inscrevem-se no âmago das questões da representação, categoria que, de diferentes modos, e sobretudo desde o pensamento grego, com particular incidência para o platonismo, aristotelismo ou estoicismo, faz parte da compreensão, não apenas do nosso acesso ao mundo, mas também das imagens com as quais povoamos o mundo (entre as quais se pode contar a fotografia).

Por aqui se vê que não será fácil – ou quiçá será mesmo impossível – circunscrever, de forma definitiva, o conceito de semelhança ao nível da fotografia. Levantamos desde já a hipótese, que iremos desenvolver ao longo deste capítulo, de

que, embora se coloque normalmente ao nível da imagem e da representação, com todas as suas determinações e aporias implícitas, a semelhança tem dimensões filosóficas, estéticas e antropológicas que extravasam as próprias ordens da imagem, da representação ou do reenvio ao referente, dimensões que acabam por contaminar estas mesmas ordens. Analisaremos algumas das determinações e aporias a partir de *Mimēsis e Negação*, de Fernando Gil, abriremos espaço, também no seguimento desta obra, para a existência de um fundo mimético, onde se jogam questões decisivas de uma energética da fotografia, do aparecer daquilo que aparece, da formação das formas e da manifestação das forças materiais e afectivas. Mas antes de avançarmos, debruçemo-nos sobre alguns tópicos desenvolvidos ao nível da teoria da fotografia e da imagem que, quer pelo que dão a pensar, quer pelos limites das suas abordagens, poderão iluminar o nosso percurso.

b. Da semelhança como obstáculo epistemológico ao poder-ser da fotografia

No final dos anos 70 e ao longo dos anos 80 do século XX, apareceram uma série de textos ao nível da teoria da fotografia que endereçaram a noção de índice enquanto determinação essencial da fotografia ou do fotográfico.³⁴⁶ Na esteira da

³⁴⁶ Pensamos sobretudo nos textos que Rosalind KRAUSS dedicou à fotografia e sua articulação com o modernismo e pós-modernismo, nomeadamente “Notes on the Index: Part 1” e “Notes on the Index: Part 2”, publicados em 1977 em dois números diferentes da revista *October* e reunidos em 1985 (juntamente com outros textos onde o índice é também questão) em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1985. Cf. também as seguintes abordagens que giram em torno do índice e da sua preeminência compreensiva: Henri van LIER, *Philosophie de la Photographie*, in *Les Cahiers de la Photographie*, ACCP, Paris, 1983 (que não deixa de abrir para abordagens que cruzam a semiótica com aspectos filosóficos e antropológicos); Philippe DUBOIS, *O Acto Fotográfico*, op. cit., trad. Edmundo Cordeiro, Veja, Lisboa, 1992 (*L’Acte Photographique*, 1983), que analisaremos adiante; Jean-Marie SCHAEFFER, *L’image précaire*, Seuil, Paris, 1987 (numa semiótica mais aberta às ambiguidades da compreensão da fotografia e da sua precariedade, noção esta que não deixa de ser problemática...). Para uma interessante leitura, embora pouco crítica, da história da recepção francesa da noção de índice, tal como esta fora desenvolvida por Rosalind Krauss, cf. Katia SCHNELLER, “Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d’index. 1977-1990”, *Études*

divisão estabelecida por Peirce entre ícone, índice e símbolo, essas abordagens construíram, cada uma a seu modo, discursos que marcaram uma época da reflexão sobre a fotografia e que continuam ainda hoje a marcar uma possibilidade de acesso a um campo de pensamento e de práticas fotográficas. Se é verdade que o estatuto indexical parece difícil de contrariar³⁴⁷, por outro lado a sua banalização em nada terá contribuído para a compreensão da complexidade da fotografia e da diversidade de experiências que ela fomenta. Não é difícil compreender até que ponto a redução da fotografia a um aspecto semiótico (índice), a uma matriz linguística (referente) ou a um facto técnico (contacto entre a luz e uma superfície fotossensível), por mais que possa ser atenuada por análises que visam uma aproximação a outros aspectos da experiência antropológica, estética ou filosófica da fotografia, acaba necessariamente por ter as suas consequências, muitas delas restritivas.

A tese apresentada por Philippe Dubois em *L'Acte Photographique*, a propósito da semelhança e da *mímesis*, é um bom exemplo de uma restrição deste género. Instituinto o carácter fundamental da fotografia ou do fotográfico – categoria por ele utilizada com o intuito de dar conta do estatuto epistémico do campo aberto pela fotografia – sob a noção de *índice*, à qual se lhe agregam as de *vestígio* ou *referência*, sacrifica, por seu turno, a possibilidade de pensar a fotografia a partir da semelhança. A leitura transhistórica de Dubois tem três momentos fundamentais, os quais implicam uma interpretação de textos de crítica e teoria da fotografia – momentos que correspondem, no fundo, a três respostas sobre a questão do estatuto ontológico da fotografia. O primeiro momento seria o da fotografia como espelho do real (o discurso da *mímesis*); o segundo, o da fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução); o terceiro, o da fotografia como vestígio do real (o discurso do índice e da referência). É o percurso que vai do primeiro ao terceiro momentos que Dubois tenta restituir nos seus traços gerais.³⁴⁸ Ora, segundo as suas próprias palavras, o primeiro momento caracteriza-se da seguinte forma: “*A fotografia como espelho do real (o discurso da mímesis)*. O efeito de realidade atribuído à semelhança existente entre a fotografia e o seu referente. A fotografia, à partida, é entendida pelo olho ingénuo

photographiques, 21 decembre 2007, URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index2483.html> (consultado em 22 de Dezembro de 2012).

³⁴⁷ Tal como nós próprios fizemos questão de acentuar no primeiro capítulo desta dissertação, pois esse estatuto, embora decorrente de (e extrapolando) categorias semióticas e pragmáticas, inscreve-se directamente na dimensão técnica da fotografia.

³⁴⁸ Cf. Philippe DUBOIS, *O Acto Fotográfico*, *op. cit.*, pp. 19-21.

apenas como um *analogon* objectivo do real. Parece ser, por essência, mimética”³⁴⁹. Ao longo do livro, e mesmo no segundo capítulo, onde a questão do signo (pois o índice é incontornável e matricialmente um signo), do vestígio ou da referência aparecem matizados pela análise de uma *distância*, de matriz essencialmente *espácio-temporal*, a semelhança é sempre vista como um “ilusionismo mimético”³⁵⁰, como um entrave à compreensão daquilo que a fotografia objectivamente é. Mesmo quando Dubois pretende instituir o fotográfico como um campo que não seja estritamente estético, semiótico ou histórico, mesmo quando pretende fundá-lo como categoria epistémica, “uma verdadeira categoria de pensamento”, ainda assim a semelhança mantém-se como um obstáculo epistemológico:

Não será seguramente um dos menores méritos de Ch. S. Peirce ter podido analisar, desde 1895, o estatuto teórico do signo fotográfico, superando a concepção primária e redutora da fotografia como *mímesis*, isto é, desmistificando esse verdadeiro *obstáculo epistemológico* da semelhança entre a imagem e o seu referente. E se ele conseguiu ultrapassar esse obstáculo foi porque tomou em consideração não somente a mensagem enquanto tal mas também e sobretudo o modo de produção do signo. Com Peirce, apercebemo-nos que não se pode definir o signo fotográfico fora das suas circunstâncias, não se pode pensar a fotografia fora da sua inscrição referencial e da sua eficácia pragmática.³⁵¹

³⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 20.

³⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 47.

³⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 59. É curioso que este radicalismo surja exactamente depois do próprio Dubois referir que as três categorias (ícone, índice e símbolo) nunca se encontram em estado puro, antes coexistem numa relação complexa. Mesmo citando Peirce a este propósito, não retira as consequências de que a assunção da semelhança analógica do ícone, ao nível da fotografia, não invalida de maneira nenhuma a sua compreensão enquanto índice, antes faz parte da coexistência e interpenetração dos planos de pensamento em Peirce. A este propósito, não podemos deixar de apontar que um dos grandes méritos – entre vários – de Gilles Deleuze nos seus dois volumes sobre o cinema foi exactamente o de compreender e superar as restrições impostas pelas abordagens semiológicas e pelas questões afectas ao referente, marcando claramente o ponto em que a semiótica de Peirce se afasta de perspectivas que tentam ler o signo em função do código ou da sua pura constituição linguística. Isto manifesta-se, em traços gerais, no modo como articula o pensamento de Peirce com o de Bergson, os dois grandes motores filosóficos dos seus dois volumes. Manifesta-se, mais especificamente, no modo como, a partir da discussão com Christian Metz no segundo capítulo do segundo volume, “Récapitulation des images et des signes”, acaba por enunciar uma matéria sinalética de onde brotam os signos, que assim não são redutíveis a uma ordem linguística ou do código, como propõe a semiologia, antes resultam do próprio processo de *modulação* da imagem-movimento, pois “a modulação é a operação do Real, enquanto ela constitui e não deixa de reconstituir a identidade da imagem e do objecto”. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L’Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 42. Nesta matéria sinalética existem já imagens-afecção, imagens-acção, etc. Este capítulo faz também a passagem de uma semiótica pura da matéria (imagem-movimento) para uma semiótica pura do tempo (imagem-tempo). Cf. *idem, ibidem*, pp. 38-61.

O ponto de vista de Philippe Dubois padece, antes de mais, de uma confusão entre uma série de noções, muitas vezes utilizadas como sinónimos na caracterização do primeiro momento da sua análise teórico-histórica, mas cuja articulação nunca é seriamente fundamentada; uma confusão com origem na indistinção entre “espelho do real”, “semelhança”, “verosimilitude”, “analogon”, “mimética”. Compreendemos a intenção de denúncia que preside à leitura deste primeiro momento da interpretação fotográfica; a denúncia de uma crença ingénua no estatuto documental da fotografia, como se aquilo que aparece numa imagem estivesse em absoluta concordância com a realidade que esteve perante a superfície fotossensível, inviabilizando-se assim o espaço para pensar a intervenção humana num processo muitas vezes descrito como automático. É neste sentido que, após o segundo momento da interpretação fotográfica, o do código e da desconstrução, Dubois acaba por instaurar um terceiro momento, numa espécie de depuração das duas posições anteriores, numa espécie de síntese. Não sendo uma análise que se possa considerar errada, é no entanto uma restrição da complexidade da experiência fotográfica e dos próprios termos que usamos para nos referirmos à fotografia, aparecendo o índice como uma solução teórica, com uma matriz que quase se diria teleológica, apta a resolver aporias compreensivas e capaz de dar inteligibilidade epistemológica e estética às imagens. Ora, no nosso entender, nem uma coisa nem outra é conseguida pela noção de índice, embora ela pertença, sem dúvida, e do ponto de vista da matriz semiótica (e da sua extrapolação), a uma compreensão válida e fértil da fotografia. Mas, para utilizarmos o próprio esquema de Peirce, a fotografia não deixa por isso de ser interpretável ou experienciada como um ícone ou um símbolo, algo que o próprio Dubois reconhece, sem contudo daí retirar as devidas consequências. Por outro lado, as aporias inerentes à semelhança – que são aporias da representação – não são resolvidas; como já vimos e continuaremos a ver, elas fazem parte de uma tensão interna da própria fotografia, seja no plano da percepção, dos actos de consciência, das contaminações afectivas ou da própria reflexão sobre o que é e o que pode fazer uma fotografia. Além do mais, a noção de semelhança em causa na leitura de Dubois é ela própria restritiva desde o início. Isto é: a semelhança em fotografia não é redutível, de um modo particular, à imitação, também não é redutível, de um modo geral, à questão da imagem ou da semelhança entre o representado e a sua representação. E é sobretudo no espaço aberto por esta irredutibilidade da semelhança – que é também uma espécie de indeterminação – que pretendemos situar o presente capítulo e a sua pertinência no campo da teoria fotográfica.

É também contra o reducionismo inerente às teses de Philippe Dubois que se insurge Pedro Miguel Frade em *Figuras do Espanto*, uma obra trespassada de uma perspicácia crítica que, por vezes, resultado do envolvimento que o autor mantém com os temas de análise, se torna quase visceral. Segundo Pedro Miguel Frade, o pensamento do fotográfico não se pode ater a uma mera constatação do carácter indexical, de conexão física com o referente, que toda a imagem fotográfica pressupõe. Não que esta abordagem seja errada, mas a banalização desta constatação, que tem um carácter óbvio, em nada contribui para a compreensão do estatuto e da evolução histórica da relação entre o homem (individualmente e na sua existência colectiva) e a fotografia. A demarcação de Frade em relação ao discurso da “*conjura referencialista* que marcou o início dos anos oitenta”, discurso que abriu espaço a um “projecto estético radical” que visaria libertar a produção fotográfica da servidão das semelhanças e do mimético, condu-lo a referir dois aspectos que, na nossa opinião, são muito certos.

Tais “preceitos” críticos podem talvez – na sua negação da semelhança nas fotografias – dar forma a um projecto ou a uma tendência historicamente assinalável na estética fotográfica. Duas coisas, no entanto, não devem deixar de ser ditas: uma, é que essa queda (no duplo sentido de uma tendência e de um abatimento) para a não figuração, é ela mesma dominada por uma referência complexada à pintura a qual, precisamente, a fotografia contribuiu para empurrar para a abstracção, a tal ponto que esse projecto – ou essa tendência – não deixa de se constituir, no seu movimento, como um *pictorialismo às avessas*; outra, imediatamente decorrente do que acabou de dizer-se, é que essa delimitação ascética dos horizontes estéticos do fotográfico estaria bem longe de dar conta de todo o espaço no interior do qual é possível, fazível e concebível, uma autêntica *experiência dos limites da fotografia*.³⁵²

Sem deixar de reconhecer, do ponto de vista de um programa estético, a pertinência de uma crítica às questões da semelhança, Frade identifica uma espécie de perversidade inerente a esse programa. Por outro lado, a questão da “experiência dos limites” chama a atenção para o facto de que, provavelmente, muito do interesse estético da fotografia se encontre no carácter indeterminado, impuro, combustivo, contaminante, da relação que mantém com o real, carácter que, reduzido meramente ao índice ou ao referente, arrisca-se a perder de vista todo um conjunto de poderes ou forças inerentes à própria experiência da fotografia. De alguma forma, é contra este tipo

³⁵² Pedro Miguel FRADE, *op. cit.*, p. 63.

de reducionismos inerentes aos discursos teóricos que visam encontrar o verdadeiro rumo da fotografia que Frade faz a sua leitura das atitudes e das mentalidades fotográficas do século XIX, as quais corroem desde o interior a análise demasiado linear que Dubois estabelece em *O Acto Fotográfico*, análise que, por um lado, pressupõe que todo o discurso novecentista sobre fotografia estaria baseado em princípios miméticos ingénuos e, por outro lado, desemboca no estatuto indexical, de vestígio, da fotografia. Esta análise corresponde mais a um *dever-ser* do que a um *poder-ser*, corresponde mais a uma espécie de moralismo do que a um aprofundamento crítico do fotográfico. É interessante perceber como esta tentativa de libertar a fotografia, de purificá-la, acaba por esvaziar e empobrecer a sua própria compreensão. Tal como acontece com tantos outros objectos de pensamento sujeitos a purificações...³⁵³

Esta posição aproxima-nos de um elemento crítico do pensamento de Benjamin sobre fotografia: tentar perceber o que é que a fotografia faz (ou pode fazer, acrescentamos nós) à arte é mais importante do que tentar justificar, de um modo ascético e purificador, os aspectos que fazem da fotografia uma arte. Neste sentido, tentar perceber os modos segundo os quais a fotografia coloca questões miméticas ou de semelhança, revisitando e abrindo esta questão de um modo positivo, poderá ser mais importante do que reforçar, *ad infinitum*, o carácter indexical da fotografia.

Reducionismos à parte, podemos contudo encontrar um lugar positivo para muitos aspectos da análise de Philippe Dubois, contanto que estes sejam matizados por uma visão mais ampla dos limites da fotografia, extrapolando a mera dimensão do *acto fotográfico*, do *processo* e da sua *pragmática* – segundo os termos de Dubois. Talvez mais do que as noções de índice ou referente, a de vestígio, menos marcada por uma reificação de aspectos técnicos, semióticos ou semiológicos, dá conta da inscrição da

³⁵³ O incómodo de Pedro Miguel Frade sobe de tom: “Atente-se bem nisto: na fotografia, o estatuto muito peculiar e característico das imagens faz com que os ditames da reprodução fiel dos objectos exteriores ou os imperativos da recusa da representação semelhante se equivalham como decretos moralistas, que cada um seja tão bom ou tão mau como o outro e que, mesmo tomados no seu conjunto e abstraindo da alternativa, eles apenas cubram uma superfície exígua do imenso espaço de possibilidades que a natureza profundamente polimorfa do dispositivo torna possível. Afirmar que as operações fotográficas devem atingir o seu *top* pela sua redução a gestos que nada mais deixariam, atrás de si, como restos, imagens incapazes de se distinguirem do seu «ruído de fundo» não é mais que reduzi-las a uma inaceitável subserviência – em diferido – ao devir histórico e formal da pintura moderna: é dar o passo demasiado arriscado porque totalmente insensato de preconizar para o fazer fotográfico o perseguir dos caminhos mais radicais que se desenharam ao longo da história da pintura e que nem mesmo esta seguiu sempre sem sobressaltos. Mas é também, e sobretudo, admitir e afirmar o atraso de uma estética específica do fotográfico, onde o seu carácter incipiente se torna gritantemente manifesto pela possibilidade de ainda se exprimirem em relação à fotografia enunciados modalizados por um *dever-ser*. Libertemos a fotografia das suas pretensas libertações!”. *Idem, ibidem*, pp. 87-88.

fotografia num contexto mais alargado da reflexão sobre as imagens. A estes aspectos se refere, por exemplo, Régis Durand, a propósito das possibilidades de constituição de uma história da fotografia³⁵⁴, ou mais recentemente Hans Belting (*via* Durand), no âmbito da sua antropologia das imagens. No último capítulo de *Bild-Anthropologie* (*Uma Antropologia da Imagem*), intitulado “A transparência do medium: a imagem fotográfica”, Belting recupera, inclusivamente, as noções propostas por Philippe Dubois, especialmente as relativas ao vestígio, não sem antes enfatizar a importância de uma ausência tornada visível enquanto traço da aura fotográfica.³⁵⁵ Mas os pressupostos de onde parte Belting, nomeadamente a distinção operada entre *imagem*, *medium* e *corpo*, que tem como consequência um ponto de vista onde a imagem nunca é restringida aos seus contextos históricos ou técnicos, nunca é restringida ao acto ou processo técnico por si só, abrindo-se antes a uma série de anacronismos (na esteira de Didi-Huberman) e elementos mágicos (na esteira de Benjamin e Flusser), acabam, também eles, por pôr em causa os ensejos libertadores de Dubois que tão veementemente foram criticados por Pedro Miguel Frade.³⁵⁶

Na obra *Das echte Bild* (*A Verdadeira Imagem*), Belting retoma a oposição entre semelhança e vestígio que já enunciara em *Uma Antropologia da Imagem*, embora desta feita no quadro de uma reflexão mais alargada sobre a impressão: “Platão apreciava na cópia o facto de ela preservar a diferença ontológica que existe entre a vida (um corpo) e uma matéria inanimada. Em contrapartida, as imagens vivem da estética do vivente, que o mesmo Platão elimina como ilusão. As imagens remetem para a semelhança, uma impressão, ao invés, não. As imagens são *miméticas*, ao passo que uma impressão é *mecânica*. De qualquer modo, tendemos sempre a animar todo o tipo de imagens, mas na impressão constatamos apenas a ausência de um corpo que efectivamente não podemos ver.”³⁵⁷ Segundo esta definição, a fotografia, tal como qualquer impressão, daria assim conta da ausência inerente a qualquer vestígio. Se um vestígio como o Santo Sudário pode invocar a imagem de um rosto, isso far-se-ia numa segunda ordem de razões. Posteriormente, no capítulo intitulado “O Sudário na fotografia”, Hans Belting

³⁵⁴ Régis DURAND, *Le Temps de l'image*, La Différence, Paris, 1995, pp. 73-74.

³⁵⁵ Hans BELTING, *An Anthropology of Images: picture, medium, body*, Princeton University Press, Princeton, 2011 (or. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Verlag Wilhelm Fink, Munich, 2001), p. 148.

³⁵⁶ *Idem*, *ibidem*, pp. 9-36.

³⁵⁷ *Idem*, *A Verdadeira Imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*, Dafne Editora, Porto, 2011 [or. *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. Verlag C. H. Beck oHG, München, 2006], pp. 59-60.

relata e analisa o processo que conduziu à primeira fotografia do Santo Sudário, processo que tornou essa fotografia numa espécie de “verdadeira imagem”, de prova que revelava o negativo que era o Sudário e que, de algum modo, revelava Jesus Cristo. Neste contexto, Belting acaba por referir alguns aspectos que mitigam a oposição entre mimético e mecânico, a qual procederia, afinal, do curto alcance de uma reificação dos aspectos técnicos da fotografia – mitigação que é plenamente devedora do ponto de vista antropológico em que Belting se coloca e que o demarca, por exemplo, da perspectiva de um Philippe Dubois. Um desses aspectos é a aura, sobretudo na sua dimensão temporal. Algo que, como vimos no capítulo anterior, Walter Benjamin nunca articula de modo explícito, mas que deixa – tal como Belting também considera – subentendido nas suas considerações sobre fotografia. O facto de deixar ver o lapso de tempo que separa o momento da impressão do seu contacto com o observador dá à fotografia uma aura, a qual remete para um fenómeno tão constitutivo como a própria dimensão técnico-processual da impressão. E Belting recorda exactamente a passagem em que Benjamin refere que, tal como nos é dado a ver pela fotografia, a diferença entre técnica e magia deve ser pensada como uma variável histórica.³⁵⁸ Neste sentido, a aura seria efectivamente um fenómeno que encontra na fotografia uma nova técnica onde, digamo-lo assim, se actualiza, envolvendo, na constituição da imagem, aquilo que é dado pelo medium e pelo corpo (o espectador). Por outras palavras, e segundo o que estas considerações nos dão a pensar, a magia da fotografia é também a do seu envolvimento mimético no campo do vivido, da troca entre aquele que contempla e o medium através do qual a imagem se dá a ver, pelo que a impressão é também, e desde logo, uma questão de afectividade, de algo que vem de longe e se infiltra no olhar de quem contempla uma fotografia. Há uma íntima relação entre aura e vestígio. Veremos adiante, quando nos debruçarmos sobre a teoria mimética de Benjamin, como esta força da aura, que impossibilita a concepção de uma pura tecnicidade, pode ser também pensada ao nível das forças de semelhança.

Pelo que vimos neste curto percurso pela questão da semelhança ao nível da teoria da fotografia, pode então falar-se de uma tendência para reduzi-la aos temas da

³⁵⁸ *Idem, ibidem*, pp. 73-77. No que concerne à fotografia do Santo Sudário, Belting refere que esta mantém-se numa tensão, de alguma forma intrínseca à fotografia e que corresponde a uma alteração do valor de culto dos objectos, entre o aspecto aurático (num prolongamento da aura do próprio Sudário) e a dimensão de prova. Isto é: revelando o próprio negativo que era o Santo Sudário, a fotografia, vestígio aurático, foi sobretudo tomada na sua dimensão de prova, de imagem verdadeira, dado que “demonstrava” a existência de Cristo, ao passo que o Sudário permanecia no campo da relíquia.

representação e da imagem, com uma acentuação do carácter técnico, para confrontá-la com categorias herdadas de análises linguísticas e semiológicas, bem como para subsumi-la no âmbito de uma espécie de realismo (que pressupõe, num grau extremo, a ideia de que a imagem funciona como uma cópia fiel da realidade), pontos de vista minados por aporias insanáveis e por demais reduzidos, no quadro do pensamento sobre fotografia, a uma série de dualismos estéreis, muitos deles herdados da tradição filosófica.³⁵⁹ Estes pontos de vista pressupõem ainda um afastamento da dimensão antropológica e da própria dimensão do vivido.

Por aqui se vê que a própria noção de semelhança deve ser pensada, não enquanto solução generalista de compreensão da fotografia, por contraposição ao vestígio ou ao índice, mas enquanto lugar complexo onde diversas instâncias actuam ou podem actuar entre si. E será a partir deste ponto de vista que continuaremos o presente capítulo.

c. Das aporias da semelhança ao fundo mimético

Já no **Capítulo I**, a propósito das considerações de Husserl acerca da consciência de imagem, vimos que a semelhança constituía um elemento fundamental na constituição do objecto-imagem (*Bildobjekt* ou *fiktum*), a imagem que aparece na / através da imagem física (*physische Bild* ou *perceptum*) e que, em si mesma, não tem existência. É o conflito entre o objecto-imagem e o tema-imagem (*Bild-sujet* ou *imaginatum*), entre dois actos de apreensão ou instâncias fenomenológicas, que instaura a própria consciência de imagem e a possibilidade de imaginar o representado por

³⁵⁹ Dualismos que temos tentado dissolver, apontando para a complexidade da fotografia, enquanto “objecto de pensamento”, complexidade que põe à prova os nossos conceitos com uma constante remissão à singularidade de cada “centelha do acaso”, de cada “isto foi”. No **Capítulo I** ficou desde logo patente a dificuldade em submeter o pensamento sobre a fotografia aos dualismos herdados do pensamento ocidental (realismo vs. convencionalismo, técnica vs. arte, verdade e falsidade, etc.)

intermédio de um representante.³⁶⁰ Neste contexto, a semelhança (e a dissemelhança que lhe é constitutiva, pois tem de haver um conflito e não uma identidade entre objecto-imagem e tema-imagem) desempenha um papel essencial: é a condição necessária para que, ao olharmos para uma imagem, estejamos desde logo a olhar para o representado. Do ponto de vista da fenomenologia husserliana e dos actos de consciência que envolvem a sua reflexão sobre a consciência de imagem, não se trata de uma semelhança externa ou transcendente, mas antes interna ou imanente.

No âmbito de uma fenomenologia cujas características se situam – simplificando a comparação – algures entre Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty, também Hans Jonas desenvolve uma teoria da imagem cujo principal vector continua a ser a semelhança, pese embora toda a complexidade que introduz, sobretudo no que concerne à introdução de categorias perceptivo-corporais que, de alguma forma, se enxertam na faculdade de produzir imagens, faculdade específica do *homo pictor*.³⁶¹ Danielle Lories estabelece uma interessante comparação entre Hans Jonas e Merleau-Ponty, expondo aquilo que une os dois autores, uma reflexão sobre o primado da percepção e a sua importância nas categorias com as quais conhecemos e experimentamos o mundo, mas não deixando também de acentuar os aspectos que mostram como Hans Jonas pensa ainda dentro de um quadro filosófico de matriz dualista.³⁶² Este é o quadro que Merleau-Ponty visa exactamente suplantar, aproximando-se daquilo a que chama de enigma da visibilidade³⁶³, enigma anterior à representação e que assenta na noção de reversibilidade, segundo a qual ver é ser visto – suplantação que encontra o seu projecto ontológico mais ambicioso na obra inacabada *Le Visible et L'Invisible (O Visível e o Invisível)*. Em *L'Oeil et le Esprit (O Olho e o Espírito)*, obra que é uma elegia da pintura e onde as poucas referências à fotografia são sempre depreciativas, há contudo aspectos que podem ser importantes para as nossas questões da semelhança, aspectos que queremos referir como uma espécie de auto-provocação que nos possa incitar a uma

³⁶⁰ É interessante perceber como uma parte desta dinâmica entra, se bem que com termos muito diferentes, que fazem toda a diferença, na distinção que Hans Belting estabelece entre *imagem* e *medium*. De qualquer forma, quer o *objecto-imagem* husserliano, quer a *imagem* de Hans Belting acentuam a necessidade de compreender a noção de imagem fora de um quadro estritamente dependente do suporte físico e, portanto, de questões tecnológicas ou de especificidade do *medium*. Ainda que, para o segundo, essa especificidade deva ser considerada.

³⁶¹ Cf. Hans JONAS, *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, op. cit., pp. 157-175.

³⁶² Cf. Danielle LORIES, “Philosophie, image, peinture. Le monde à l'état naissant selon Merleau-Ponty et Jonas”, in *La Part de l'œil*, 2006-07, n° 21-22, Dossier “Esthétique et phénoménologie en mutation”, pp. 71-79.

³⁶³ Maurice MERLEAU-PONTY, *O Olho e o Espírito*, Vega, 2002 [1964], p. 26.

abertura de compreensão da semelhança e da *mímesis* e sua relação com a fotografia.³⁶⁴ Deixamos duas passagens relativas à pintura e àquilo que, segundo Merleau-Ponty, esta consegue alcançar:

i) Uma citação de Giacometti: “«o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, quer dizer, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior»”³⁶⁵.

ii) Uma descrição do enigma da visibilidade, enigma em que todo o pintor mergulha, mas que Cézanne terá sabido mostrar de um modo profundo: “o pintor, seja ele quem for, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão. Ele terá de confessar [...] que a mesma coisa está ali, no coração do mundo, e aqui, no coração da visão, a mesma, ou, se se fizer questão, uma coisa *semelhante*, mas segundo uma similitude eficaz, que é afinidade [*parente*], génese, metamorfose do ser na sua visão. É a própria montanha que, dali, se dá a ver ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar.”³⁶⁶

As questões às quais queremos responder, mas cujas respostas, mais do que directas, serão antes mostradas ao longo do presente capítulo, são as seguintes: a fotografia estará assim tão longe da descoberta “do mundo exterior” ou de uma “similitude eficaz”? Caso não esteja assim tão longe, e dado que alguma diferença terá de existir entre pintura e fotografia, como o consegue fazer?

Regressemos a Husserl. No quadro do seu pensamento, tentámos desde logo pesar os pressupostos que envolvem a semelhança. Percebemos que, muito embora esses pressupostos pudessem iluminar alguns aspectos representativos da fotografia, ficariam sempre aquém de uma compreensão das questões da evidência ou do afecto. Por outro lado – e é isso que importa agora assinalar –, também o elemento da semelhança que rege grande parte da lógica interna da consciência de imagem deve ser inscrito numa outra ordem de reflexão e compreensão, deve ser resgatado do âmbito estrito da imagem e da representação, sobretudo da imagem compreendida enquanto representação ou duplicação de um ausente, um *estar em vez de*. Não que este âmbito seja inconsequente, mas porque, tal como procurámos mostrar, ele conduz-nos a aporias

³⁶⁴ Merleau-Ponty refere-se explicitamente às fotografias de Marey e à ideia de um instante petrificado, cita Rodin para criticar a redução fotográfica do movimento, a destruição do devir e da metamorfose, os quais apenas a pintura consegue atingir. Cf. *Idem, ibidem*, pp. 61-64.

³⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 24.

³⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 27 (tradução modificada). Para compreender a fundo esta semelhança, é preciso demarcá-la daqueloutra externa, de pensamento, que Merleau-Ponty analisa a partir da *Dióptrica* de Descartes (cf. *idem, ibidem*, pp. 33-49).

e conflitos que, embora possam ser importantes ao nível da reflexão sobre a imagem, não são contudo capazes de nos fornecer um acesso a algumas das forças e relações afectivas que estão em jogo na fotografia. Não se trata, no que se segue, da evidência nem do afecto sentimental, mas sobretudo das forças da semelhança.

Ora a descrição elaborada por Husserl encontra-se profundamente enraizada no modo como a tradição filosófica ocidental reflectiu sobre a representação. Em *Mimēsis e Negação*, Fernando Gil dá-nos um quadro dessa reflexão, mostrando algumas dos momentos fundamentais daquilo a que chama de *instância da representação*.³⁶⁷ Embora Husserl não seja dos autores mais analisados nesse quadro, ele não deixa de estar presente como uma das suas figuras proeminentes (Fernando Gil refere-se inclusivamente à distinção entre *presentação* da percepção e *presentificação* da memória, distinção que, fazendo parte da instância da representação, é fundamental para compreender o que está em causa na consciência de imagem husserliana).³⁶⁸

Se fizermos uma leitura de *Mimēsis e Negação* com – digamo-lo assim – “óculos fotográficos”, somos confrontados com uma série de problemas relativos à representação, do ponto de vista filosófico, que se plasman na compreensão teórica da fotografia. Somos assim obrigados a reconhecer que a fotografia pertence também ao domínio da representação, correspondendo à determinação mínima segundo a qual “uma coisa se encontra no lugar de outra, representar significa ser o outro dum outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca. [...] O representante é um duplo do representado.”³⁶⁹ No entanto, tudo o que vimos a propósito da evidência fotográfica (inspirados, não por acaso, num aprofundamento de certos aspectos do movimento de pensamento de Fernando Gil, aspectos esses que, à data de *Mimēsis e Negação*, ainda não se encontravam plenamente formulados, mas que viriam a marcar as suas últimas obras) ou da acentuação da dimensão de apresentação (*Darstellung*) a

³⁶⁷ Fernando GIL, *Mimēsis e Negação*, op. cit., p. 38. Nuno Fonseca, numa dissertação que incide, em larga medida, sobre algumas das principais teorias da representação da época moderna (e sua relação com a representação pictórica mediante uma dinâmica reflexiva e crítica), chama a atenção para o facto de Fernando Gil, em *Mimēsis e Negação*, estabelecer a representação como uma *instância* e não como um *conceito* estabilizado (num texto anterior Fernando Gil chamara-lhe de *ordem*). Cf. Nuno FONSECA, *Os Espelhos da Vanitas: A dinâmica reflexiva e a crítica da representação na filosofia e na pintura do século XVII*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012, pp. 21-22. Esta distinção é de extrema importância para compreender a complexidade das questões que rodeiam a representação, bem como a sua modalizante persistência no pensamento filosófico e nos termos que tornam o mundo pensável.

³⁶⁸ Fernando GIL, *Mimēsis e Negação*, op. cit., p. 39.

³⁶⁹ *Idem*, *ibidem*. Uma passagem que já foi citada no **Capítulo I**, exactamente para caracterizar, em termos genéricos, a posição de Husserl relativamente à consciência de imagem.

partir do pensamento de Walter Benjamin, revela as características muito particulares da representação fotográfica.

Em *Mimēsis e Negação*, Fernando Gil desenvolve uma análise da semelhança que, indo desde a sua compreensão no âmbito da representação até à constatação dos modos como a sua pregnância funcional, em termos de adaptação e sobrevivência, foi debelada pela filosofia moderna, num processo de desencarnação da representação, permite-nos pensar além (ou aquém) do quadro de uma desconstrução da semelhança ou de uma filosofia da consciência.³⁷⁰ Consideramos que, em certa medida, e apontando para um materialismo transcendental, a descrição da problemática da representação por Fernando Gil desemboca na ideia de um isomorfismo entre representação e representado, segundo o qual a representação não é apenas um *estar em vez de*, mas antes um *estar com o* representado. É este isomorfismo que, por sua vez, se torna a condição da percepção de semelhanças: “Será permitido pretender-se que a percepção das semelhanças se baseia num fundo de mimetismo, numa entre-expressão do «sujeito» e do «objecto»”³⁷¹. As aspas que suspendem o “sujeito” e o “objecto” e os colocam numa entre-expressão são uma consequência inevitável deste fundo de mimetismo, irreduzível ainda ao conceito empírico kantiano e a qualquer espécie de “memória de semelhanças”³⁷².

Após uma análise da questão da representação no pensamento estóico – à qual são dedicadas algumas das mais férteis páginas do primeiro capítulo, mostrando-se o enraizamento profundo das questões da representação e as respostas, diversas e por vezes contraditórias, que a tradição filosófica nos legou –, Fernando Gil formula a aporia fundamental que torna tão problemática toda esta questão:

A aporia reside em que, para se justificar a relação entre o objecto representado e a imagem na base da representação, será mister recorrer a um realismo da semelhança: na imagem, o objecto está “impresso, marcado e reproduzido”. Mas a análise das condições desse realismo (o empirismo sensista não é suficiente) acaba por nos remeter para um idealismo da interpretação. Para além do estoicismo, tais dificuldades permanecerão no horizonte da teoria da representação.³⁷³

³⁷⁰ Cf., *idem, ibidem*, p. 45.

³⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 83.

³⁷² *Idem, ibidem*, p. 80.

³⁷³ *Idem, ibidem*, p. 68.

Aporia fundamental da representação à qual Fernando Gil responde com um realismo da interpretação que terá eco no seu materialismo transcendental, o qual, mediante as análises elaboradas, aparecerá como o pano de fundo da obra. Contudo, apesar de toda a dificuldade de resolução dessas aporias, a semelhança pode ser pensada noutros termos, aquém da própria distinção entre representante e representado e também do conceito empírico. Trata-se, como vimos, de atender em níveis distintos à afinidade transcendental kantiana ou à entre-expressão leibniziana, noções que inevitavelmente parecem indiciar (mais claramente no caso de Leibniz) um fundo mimético. Em vez de oposição entre sensível e inteligível, entre representação e representado, entre percepção e conceito, existiria sobretudo uma continuidade. Este isomorfismo entre representação e representado encontra-se materializado de modo exemplar na fotografia. Por maiores que sejam as distorções, há uma pregnância material que preside à “representatividade” fotográfica.³⁷⁴

Não poderemos reconstituir, na sua totalidade, o denso percurso estabelecido por Fernando Gil no primeiro capítulo de *Mimēsis e Negação*, aquele que mais directamente se debruça sobre as questões fundamentais da representação e da semelhança. Mas é interessante verificar, por exemplo, que termos como “impressão” aparecem já no pensamento estóico, nomeadamente em Crisipo, enquanto justificação da verdade ou da causa da representação. Como é óbvio, quando falamos em representação fotográfica, falamos num contexto que não é propriamente o analisado por Fernando Gil, isto é, a representação em causa nas suas análises, bem como a utilização do termo *imagem*, dizem respeito ao âmbito do conhecimento humano e à noção de representação segundo a qual o homem representa em si mesmo algo do mundo exterior. Além disso, mais do

³⁷⁴ Fernando Gil aproxima, neste sentido, a auto-ostensão própria da representatividade da linguagem e do pensamento no *Tractatus* de Wittgenstein da teoria estóica da representação de ordem sensível: “Tanto num caso como no outro, quer por aí dizer-se que nada há «por detrás» da representação: nisso consiste a sua primitividade – mas, também, que ela se sustenta a si própria: é por isso que, num primeiro grau, não é convencional. Se a representação tiver de ser justificada, sê-lo-á funcionalmente, não dialecticamente” (*idem, ibidem*, p. 51). É a assunção deste fundo representativo que permite inverter a proposição de Nelson Goodman, isto é, conceber as denotações e as notações em função de uma representatividade que seria a sua condição de possibilidade. São antecipadas críticas (nominalistas) possíveis a esta posição: por um lado, o nominalista apenas consideraria relevantes as comparações entre as gramáticas dos sistemas representativos, pelo que as “mostrações” não têm valor de prova e que o recuo aos seus elementos constituintes não passaria de especulação; por outro lado, o nominalista teria o direito de recusar “à partida, uma arqueologia buscando na vida as raízes da pregnância tenaz da ideia de semelhança – inaceitável, mal se examina o funcionamento dos sistemas representativos” (*idem, ibidem*). No nosso caso, não só nos demarcamos das possíveis críticas nominalistas, como encaramos a vida, “enquanto raiz da pregnância tenaz da ideia de semelhança”, como um verdadeiro e necessário programa filosófico. De certa forma, é ele que alimenta a nossa dissertação e sobretudo o presente capítulo.

que fechar a questão da representação numa análise específica, num estudo de caso, *Mimēsis e Negação* visa sobretudo traçar um quadro de problemas que são fundamentais no âmbito do conhecimento e da epistemologia. No primeiro capítulo da obra, trata-se sobretudo de representações ao nível da percepção e, cartesianamente falando, das ideias que fazemos do mundo. Contudo, é inevitável que os termos com os quais nos referimos à fotografia assentem, também eles, no quadro conceptual indicado. Por outras palavras, o pensamento sobre fotografia não pode ser feito fora do quadro da representação, muito embora, e como temos procurado mostrar ao longo da nossa dissertação, o facto de romper com aspectos desse mesmo quadro, ou abrir dimensões novas num antigo conjunto de problemas, constituam sintomas da sua “novidade filosófica”. Veremos adiante, no subcapítulo 4. **“Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo**, como esta questão nos faz recuar ao platonismo e à noção de imagem que dele decorre, recuo que é também da ordem da problematização do platonismo e da reinscrição do pensamento sobre fotografia num conjunto de questões que devem ser respondidas de modo singular – uma singularidade estabelecida pelas próprias fotografias de Bloßfeldt.

Parece de facto existir um conflito permanente (ou uma tensão, noção mais consonante com o tom da nossa dissertação) relativo ao modo como olhamos teoricamente para a fotografia. Por um lado, fenomenologicamente, somos levados a acentuar o aparecer daquilo que aparece, operação que supostamente anula questões representativas e de semelhança, subsumindo a nossa relação com as fotografias no presente da percepção, naquilo que *está aí*; por outro lado, as questões “tradicionais” da representação retornam sempre: paradoxalmente, qualquer fotografia conduz-nos à compreensão de que a sua percepção – o seu *estar aí* – é sempre tomada por elementos temporais e por algo que não se quer reduzir nem à imagem, nem à simples cópia, que não se quer reduzir ao *em vez de*.

Começamos desde já a perceber mais claramente a relação entre *mímesis* e fotografia: não se trata apenas de entender que a fotografia, como acto “desencarnado”, mimetiza a realidade no mesmo acto em que a reproduz, acção que, por si só, faria depender a *mímesis* fotográfica de uma mera questão técnica (cujo automatismo, segundo a perspectiva enunciada por Bazin em “Ontologia da Imagem Fotográfica”, parece dispensar o homem). Mas as questões técnicas da fotografia são inseparáveis das questões perceptivas, políticas e ontológicas, questões que se encontram *in nuce* no

próprio momento da exposição que constitui o acto fotográfico.³⁷⁵ Mais, a fotografia toma parte, numa entre-expressão, na nossa relação ao mundo e às coisas, com tudo o que isso implica de compreensão da evidência, das forças do olhar, da aura, da magia, dos gestos vitais. Talvez a hipótese de que a fotografia (os gestos dos fotógrafos, a sua observação mais ou menos delicada, o seu exercício, aquilo que nos fazem ver) se faça num fundo mimético trabalhe por dentro os escritos de Benjamin sobre fotografia – e talvez esse fundo mimético trabalhe por dentro todo o seu pensamento. Desde logo, temos que salientar dois aspectos que remetem para o capítulo anterior: quer a crítica de Benjamin à filosofia kantiana, com a sua denúncia da “mitologia sujeito-objecto” (veremos como a linguagem faz parte da reflexão de Benjamin sobre o poder mimético), quer a *zarte Empirie* de Goethe, podem ser expressões desse fundo mimético. Fernando Gil refere este último aspecto no seguimento da passagem que transcrevemos a propósito da entre-expressão, apontando exactamente para questões morfológicas e perceptivas: “Goethe observou que o olho reflecte o sol e as propriedades físicas da luz, independentemente de os olhos existirem para ver”³⁷⁶. A este respeito, atentemos numa passagem de um ensaio de Ernst Jünger a que já nos referimos anteriormente, pois ele articula, noutros termos, a reciprocidade que aqui está em jogo, permitindo-nos iluminar também a questão do tipo, do indiferenciado e do anónimo: “O poder tipificador do universo irrompe do indiferenciado, a palavra irrompe do inominado. O indiferenciado e o inominado são uma e a mesma coisa: fundo cósmico e fundo humano são o mesmo. Da mesma matéria são o fundo do olho e o fundo das imagens: o olho está ligado à terra e ao sol [*Das Auge ist erd- und sonnenhaft*]”³⁷⁷.

Perante este quadro de pensamento, vemos que uma das compreensões mais fortes da *mimesis* fotográfica, embora menos óbvia, se situa, não ao nível da imitação ou espelho do real, mas sobretudo ao nível da sua inscrição num processo vital, penetrando incisivamente num fundo representativo, num fundo mimético que envolve uma tensão entre aquilo que é determinado e as condições da sua determinação. E não significa isto que a fotografia imite a realidade ou que prove a existência de um estado de coisas; se a

³⁷⁵ Cf. *supra*, **Capítulo I. 3. a. De Evidence à evidência**, a propósito da entrada [Y 10, 2] de *O Livro das Passagens*, em que Benjamin se refere nos seguintes termos à constituição técnica da fotografia: “Em virtude da sua constituição técnica, a fotografia, diferentemente da pintura, pode e deve ser associada a um intervalo de tempo determinado e contínuo (tempo de exposição). Nesta capacidade de precisão cronológica encontra-se já contido, *in nuce*, o seu significado político”.

³⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 84.

³⁷⁷ Ernst JÜNGER, *Typus, Name, Gestalt*, op. cit., § 11, p. 391. Sobre esta ideia de “olhos ligados ao sol” (ou de “olhos solares”), que remete para Goethe, cf. *infra* **III, 4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo**.

fotografia é também capaz de imitar e provar, e se o faz quotidianamente, entre fotografias de casamentos e utilizações médicas, isso acontece por uma segunda ordem de razões. Este ponto deve ser esclarecido: a imitação da realidade ou a reprodução de um estado de coisas são compreensões profundamente enraizadas na dimensão técnica da fotografia, com óbvias consequências sobre as práticas e os usos fotográficos. Contudo, do ponto de vista argumentativo cujo percurso estamos a traçar, é imprescindível pensar a componente técnica quer como algo que se inscreve na vida humana e nos usos científicos, mnemónicos, afectivos, artísticos que dela podemos fazer, quer como algo que, ao mesmo tempo, engendra possibilidades nunca antes experimentadas – algo que, em termos gerais, partilha com qualquer invenção técnica, seja da ordem da mais alta tecnologia, seja da ordem das subtis alterações que fazem parte da história da pintura, como por exemplo a introdução da pintura a óleo. É neste espaço entre *inscrição* e *engendramento* de possibilidades, também ele um espaço indeterminado, que se joga a novidade da técnica fotográfica. Portanto, pode dizer-se que a fotografia, enquanto técnica, inscreve-se nos usos que mencionámos e em muitos outros, mas, de modo ainda mais fundamental, está desde o seu aparecimento implicada nos domínios filosóficos das condições de possibilidade da experiência humana (que visam ir além do mero uso, tentando compreendê-lo), como é o caso da semelhança e da sua “pregnância tenaz”. Mais do que *usos fotográficos*, devemos então falar de *experiências fotográficas*.

Isto não invalida, por exemplo, uma análise pragmática da fotografia, a sua compreensão segundo os seus usos, compreensão de matriz sociológica, comunicacional e histórica que tem toda a pertinência. Não invalida, portanto, o ponto de vista que Sérgio Mah desenvolve em *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, onde recupera as noções wittgensteianas de *uso* e de *formas de vida*, provenientes do contexto dos jogos de linguagem, para pensar a diversidade e funcionalidade do dispositivo fotográfico.³⁷⁸ Contudo, embora uma consideração teórica da fotografia deva ter em conta “uma «rede de semelhanças que se interferem e cruzam», uma família de linguagens aparentadas entre si que se corporiza nas «formas de vida» constitutivas das várias dimensões da prática social, cuja articulação configura o fenómeno global da fotografia”, este aspecto não tem, no nosso entender, que conduzir necessariamente a um relativismo e a uma análise pragmática que “acentua a necessidade de enquadrar as

³⁷⁸ Sérgio MAH, *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Edições Colibri, Lisboa, 2003, pp. 26-35.

suas mensagens, os seus enunciados, nas situações e nos contextos concretos e singulares nos quais são gerados”³⁷⁹. Como procurámos mostrar nas análises do **Capítulo I**, o convencionalismo (na esteira de Nelson Goodman) e a “apropriação” como estratégia artística (como no caso de *Evidence*, de Larry Sultan e Mike Mandel), não eliminam a (questão da) evidência fotográfica. Do ponto de vista filosófico em que nos queremos situar, há que ir mais além (ou aquém).

De facto, dir-se-ia voltarmos a um esquema de pensamento que já foi ensaiado a propósito da evidência fotográfica. E esta nova passagem pelo pensamento de Fernando Gil, desta feita por uma obra anterior a *Tratado da Evidência*, permite-nos também acompanhar o movimento interno do seu próprio pensamento. Recordemos que, em “O Amor da Evidência”, um texto de 1992 prévio à publicação do *Tratado*, Fernando Gil refere-se à teoria do sonho e da alucinação, momentos essenciais da energética da evidência, como dando conta de uma *mimesis* sem negação: “O modelo do sonho é uma MÍMESIS que exclui toda a espécie de NEGAÇÃO”³⁸⁰. Neste sentido, pode dizer-se que a questão da evidência aprofunda e mergulha em questões que foram trabalhadas e esboçadas em *Mimēsis e Negação*. A frase citada, que não por acaso aparece num contexto de análise do modelo do sonho como encadeamento, como fascinação, encerra uma das possíveis chaves de articulação entre semelhança e evidência. Como veremos em mais pormenor a partir do pensamento de Walter Benjamin, há nas experiências miméticas qualquer coisa de encadeamento e de fascinação, aspectos que lhes dão uma certa ambiguidade epistemológica – tal como acontecia com a evidência.

Seria incorrecto dizer que o pensamento sobre fotografia – quer do ponto de vista de análises culturais e de maior pendor sociológico, quer do ponto de vista de análises da fotografia contemporânea e sua inscrição histórico-filosófica – tem negligenciado estes domínios de uma *mimesis* que implica a dimensão do vivido. Deixamos dois breves exemplos que mostram essa atenção.

O primeiro diz respeito à obra *Fotografia e Narcisismo*, de Margarida Medeiros, onde a autora procura exactamente encontrar os conceitos apropriados à compreensão do auto-retrato e das suas muitas explorações contemporâneas, explorações que incidem sobre a identidade, os seus desvios e dissimulações. Além de todo o aprofundamento do

³⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 29. Neste sentido, o próprio Sérgio Mah reconhece a necessidade de ratificação de uma pregnância do real nas fotografias, mas privilegia o índice e descarta a *mimesis*, aproximando-se das teses de Philippe Dubois.

³⁸⁰ Fernando GIL, *Modos da Evidência*, op. cit., p. 96.

tópico do narcisismo, sobretudo a partir de leituras da psicanálise, Margarida Medeiros recupera um elemento do pensamento mimético aristotélico que lhe permite pensar não só a fotografia, mas também as possibilidades de imitação transfiguradora que nela existem: “numa análise do conceito de *mímesis* em Aristóteles, Derrida considera que o “mimema” não é a própria coisa (porque é uma representação) nem completamente outra (porque se referencia a ela ostensivamente). Se seguirmos Derrida através desta sugestiva e paradoxal definição, encontramos uma componente *utópica* na imitação, ao mesmo tempo que uma necessidade incontornável de referenciação ao real. Imitar é pois referir, mas também compor e transformar”³⁸¹. O plano em que Margarida Medeiros se coloca é sobretudo o de uma leitura do conceito de *mímesis* que visa fundamentar o auto-retrato do ponto de vista de uma relação ao real que, contudo, implica um intervalo, um espaço de transformação e de composição.

O segundo exemplo é a obra de Celia Lury intitulada *Prosthetic culture: photography, memory and identity*. Embora situando-se no âmbito das alterações que a cultura próstética das novas tecnologias, sobretudo visuais, provoca nos nossos modos de ver, mas também nos nossos modos de viver – um âmbito que não é exactamente aquele que estamos a traçar, nem aquele que mais nos interessa desenvolver –, a autora recupera e desenvolve a teoria mimética de Walter Benjamin (embora, na nossa opinião, não se debruce suficientemente sobre os próprios textos do autor, ficando-se muitas vezes pelas leituras de comentadores e, sobretudo, pela leitura que o antropólogo Michael Taussig faz dessa teoria³⁸²). Segundo Celia Lury, a questão da identidade e do retrato em fotografia tem também profundas implicações ao nível estético e daquilo a que poderíamos chamar de “olhar fotográfico”, implicações que podem ser compreendidas em função da *mímesis*: “a *mímesis* envolvida no ver fotográfico é compreendida como provocando uma mediação corporal na imediação, uma mediação que é simultaneamente metamorfose e coincidência. É uma relação metonímica que opera dentro e fora da representação, dentro e fora do enquadramento [*frame*], e tem o potencial para permitir uma dissociação dos sentidos que perturba a coerência do

³⁸¹ Margarida MEDEIROS, *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2000, p. 38.

³⁸² Remetemos para a provocadora e pouco ortodoxa – pelo menos assim é vista nos meios antropológicos – obra de Michael TAUSSIG, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, New York / London, 1993.

indivíduo, pois interessa-se pela sensação que escapa ao sujeito da representação”³⁸³. É interessante, e inteligente na sua auto-crítica, o final da introdução de Celia Lury, pois aponta como a *mimesis*, que é inevitavelmente um movimento de adaptação, afinidade e reciprocidade em relação ao mundo, põe em causa, desafia, algumas das tendências da cultura prótética que a autora desenvolve ao longo do livro. O que significa que a “pregnância tenaz da semelhança”, e sua relação à vida, curto-circuitam a linearidade de muitas análises que aparentam ares de “pós-modernidade”.

Por tudo o que vimos até agora, torna-se manifesto que o próprio pensar da fotografia não pode esquecer quer a componente aporética que o corrói interiormente, quer as tensões e os seus enraizamentos vitais, que transparecem mesmo ao nível das imitações artísticas – traço que já era inerente à *mimesis* aristotélica, estando ela desde sempre ligada à aprendizagem, à formação humana, à dimensão lúdica e à arte.

³⁸³ Celia LURY, *Prosthetic Culture. Photography, memory and identity*, Routledge, Londres / Nova Iorque, 1998, p. 5.

2. A semelhança no pensamento de Benjamin

a. Passagem

Quer nos textos de Benjamin que incidem sobre fotografia, quer em abordagens de outros autores e noutras linhagens de pensamento que se empenhem na compreensão da profundidade, do alcance e dos limites da representação fotográfica, a semelhança aparece como um apeadeiro ineludível, senão mesmo como uma das principais estações – onde devem ser levantadas questões basilares quanto à articulação entre pensamento filosófico e fotografia. Seja enquanto conceito capaz de circunscrever traços fundamentais e aporias levantadas pela fotografia, seja enquanto conceito operativo, ligado a toda uma diversidade de teorias, práticas e usos fotográficos. Acabámos de verificar esta pertinência, que não é imune a dificuldades, no subcapítulo precedente.

E é também para mostrar que a noção de semelhança não surge na fotografia apenas na contiguidade de questões de fundo da imagem e representação que nos propomos desenvolver a sua preponderância no pensamento de Walter Benjamin, na esperança de vê-la irradiar para uma compreensão mais penetrante e multifacetada. Desde logo, tal como tentámos deixar em aberto a partir da leitura que fizemos de Fernando Gil e pelo que ficou subentendido no materialismo transcendental de *Mimēsis e Negação* – e que conhece na passagem ao *Tratado da Evidência* a problematização por via da evidência – a questão da semelhança, sobretudo no que toca à fotografia, não pode ser reduzida ao tema *imagem e semelhança* e às suas aporias. Fazê-lo seria não atender a toda a amplitude do campo fotográfico. Por um lado, temos que reflectir sobre a relevância de uma *mímesis sem negação*³⁸⁴, por outro lado, temos de trazer à superfície a profunda relação entre fundo mimético e fotografia.

³⁸⁴ Expressão a que já no referimos no **Capítulo I**, a propósito da evidência fotográfica. As questões retóricas que aqui devem ser colocadas são as seguintes: existirá uma relação entre a ordem do encadeamento onírico, uma das bases energéticas da evidência que compõe noutros termos o quadro da alucinação, e o encadeamento mimético? Existirá entre elas um mesmo movimento de fascinação e, portanto, existirá também uma ambivalência quanto ao estatuto epistemológico (e quanto à relação à verdade) da semelhança fotográfica?

Deste modo se compreende que este capítulo vise, não apenas iluminar os capítulos precedentes, relativos às abordagens fenomenológicas e à evidência, mas também alargar a compreensão da dimensão morfológica do pensamento de Benjamin, aprofundando o conceito de exercício a partir de uma outra perspectiva, obrigando-nos a repetir e a enfrentar de novo, qual fértil assombração, a expressão “um atlas em exercício”.

São poucos os momentos na obra de Walter Benjamin em que as expressões ou os textos referentes à semelhança aparecem trabalhados explicitamente na sua relação com temas fotográficos, embora se possa asseverar que os temas fotográficos sobre os quais ele se debruça estejam desde a sua raiz impregnados pela ordem mimética, também ela um pano de fundo do seu pensamento. No desenvolvimento do nosso argumento, contamos mostrar alguns aspectos desta impregnação, a qual terá de passar pela assunção e compreensão do carácter simultaneamente matricial e contingente do poder mimético, quer do ponto de vista do desenvolvimento filogenético e ontogenético, quer do ponto de vista histórico e colectivo, no sentido em que a fotografia, enquanto fruto da modernidade, participa na absorção e transformação desse poder. Como veremos adiante em mais pormenor, Benjamin assume que os poderes miméticos e os objectos miméticos mudam ao longo da história, e com eles o dom de produzir e reconhecer semelhanças. De um modo que nos parece muito certo, Matthew Rampley formula da seguinte forma a compreensão das tensões inerentes à presença do mimético no pensamento de Benjamin: “Embora o mimético represente um estado primitivo da percepção, um fio central na escrita de Benjamin ressalta a sua continuada presença como um vestígio na modernidade, e muita da sua empresa consiste em traçar as tensões entre os vestígios miméticos herdados e as circunstâncias materiais e culturais da modernidade”³⁸⁵.

Noções como as de aura ou de inconsciente óptico, que ganharam a (des)fortuna do sucesso e da dispersão nos discursos teóricos sobre a fotografia ou a arte, a predilecção por fotógrafos como Sander, Blossfeldt ou Atget (que inevitavelmente apontam para questões de fisionomia, de analogia, de exercitação e renovação do olhar, de formas e forças perceptivas), a relevância da montagem, a importância do Dadaísmo e do Surrealismo na abertura de possibilidades da arte e da experiência humana, tudo

³⁸⁵ Matthew RAMPLEY, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2000, p. 32.

isto, podemos dizê-lo, acolhe no seu âmago questões miméticas – ou pelo menos uma compreensão das diversas potencialidades e transformações do poder mimético. É óbvio que não se podem reduzir todas as considerações de Benjamin sobre fotografia às categorias da *mímesis* e da semelhança. Contudo, estamos em crer que um enfoque sobre estas categorias permitir-nos-á mostrar até que ponto essa matriz benjaminiana de compreensão da experiência humana contamina, como não poderia deixar de ser, as suas investigações mais particulares. E, quiçá, poderemos depois voltar à aura e ao inconsciente óptico com uma espessura interpretativa mais complexa, mas, sem dúvida, também mais fértil. Além disso, mediante a reflexão sobre a estrutura do poder mimético, outros caminhos podem também abrir-se, relacionados com o encontro de categorias que permitem pensar os usos fotográficos do retrato e do auto-retrato, ou os elementos que estão em jogo na fotografia de elementos naturais, onde não se trata já da figura humana. Pode abrir-se também um pensamento sobre as correspondências (no sentido de Baudelaire que Benjamin também faz seu), sobre uma imaginação fotográfica que não assente necessariamente num devaneio absolutamente desligado da realidade e da materialidade das coisas, mas que, muito pelo contrário, se construa ao simultaneamente absorver e desviar essa realidade, essa materialidade, dela retendo as suas forças.³⁸⁶ E também isto faz parte de uma reflexão sobre a semelhança que não se esgote na pura imitação ou na crítica da semelhança (como extensão da crítica da representação) – crítica absolutamente necessária, do ponto de vista da compreensão das genealogias do discurso, da verdade e do poder, da abertura do pensamento à diferença, mas crítica que por vezes se tem tornado demasiado fácil, *prêt-à-porter*, talvez por ter assentado que nem uma luva nas derivas e nas angústias da filosofia e das ciências sociais ao longo do século XX e inícios do XXI. E também em relação a estas questões a fotografia continua a ser uma pedra no sapato, incomodando quem espera calçar conceitos com demasiado conforto. De facto, não é fácil arrumá-la, não é fácil apreendê-la senão de diversos pontos de vista. O que implica não tanto um absoluto relativismo, mas sobretudo, não negando a diversidade de abordagens, um esforço contínuo para captar a complexidade e aquilo que nela, enquanto objecto teórico ou

³⁸⁶ Embora não nos debrucemos a fundo sobre as correspondências baudelairianas e sobre a hipótese de uma imaginação material fotográfica, alguns dos aspectos que ficarão subentendidos foram desenvolvidos numa comunicação intitulada “Reflexos, árvores, enxertias. Para uma imaginação material fotográfica”, que proferimos no *Workshop Internacional sobre Bachelard* no âmbito do Projecto *A Imagem na Ciência e na Arte*, Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, 14 de Maio de 2010. Reservamos para um estudo futuro o desenvolvimento destes aspectos.

campo de experiências, resiste. É também este desajuste, esta resistência, esta obrigatoriedade de, recorrentemente, pensarmos a semelhança – e com ela a especificidade da representação fotográfica – que faz a singularidade filosófica da fotografia.

Começaremos por analisar um texto em que a teoria da semelhança de Benjamin é desenvolvida de modo mais directo. Quer pela época em que terá sido escrito (inícios de 1933), quer pelo conteúdo e pelo tom, “Zur «Lampe»” (“Sobre «a lâmpada»”) pode ser considerado um esboço para uma qualquer entrada de *Berliner Kindheit um 1900* (*Infância Berlinense: 1900*). De facto, muitos dos motivos que tecem esta obra encontram-se naquele texto de modo muito claro: uma rememoração de infância; um objecto – neste caso, uma lâmpada a óleo – de onde irradiam simultaneamente as forças de qualquer coisa que interpela o olhar, numa espécie de evidência de intimidade que abre também os caminhos da memória; a articulação dessa experiência com a história do século XIX e do lastro que este deixa no presente; a descrição de experiências miméticas, experiências que se imbricam no interior do texto e que correspondem ao próprio modelo estrutural de *Infância Berlinense: 1900*. Contudo, e embora nunca tenha sido publicado enquanto entrada desta obra, nem sequer, segundo o que nos é dado conhecer, tenha feito parte de uma das cinco versões que se sabe terem sido delineadas pelo próprio Benjamin, é um texto onde se encontram motivos e mesmo passagens inteiras que vão reaparecer nos textos em que são elaboradas, de modo mais detalhado, as considerações sobre a semelhança e a *mimesis*. Embora com as reticências que se devem ter em relação a um texto que é acima de tudo um esboço, consideramo-lo pertinente, pois constitui uma versão preliminar de “Lehre vom Ähnlichen” (“Doutrina das semelhanças”) ou de “Über das Mimetische Vermögen” (“Sobre o poder mimético”).³⁸⁷ Além disso, o seu início tem também uma subtil relação com questões fisionómicas e situa desde logo a questão mimética no âmbito da infância. Um outro aspecto relevante diz respeito a uma série de passagens que, literalmente ou com pequenas alterações, vão aparecer em “Mummerehlen”, uma entrada de *Infância Berlinense*. Saliente-se ainda que este é o primeiro texto onde aparece uma enigmática mas fértil passagem mimética entre um retrato fotográfico da infância de Benjamin e um da infância de Kafka. Que esta “irmandade” apareça no contexto das reflexões sobre o poder mimético, que ela implique a fotografia e os seus desvios quanto ao retrato e à

³⁸⁷ Esta distinção entre esboço e texto acabado dilui-se se atendermos ao facto de que todos os textos mais “teóricos” sobre a semelhança e o poder mimético foram publicados postumamente.

identidade, tudo isto são motivos mais do que suficientes para encetar uma releitura deste corpus textual de Benjamin, procurando nele os movimentos de um fundo mimético onde se jogam questões essenciais do *poder-ser* da fotografia.

b. Escutar a história da terra num seixo arredondado

O texto “Sobre «a lâmpada»” começa com uma citação de Lichtenberg que Benjamin, sem contextualizar nem analisar directamente, tomará como mote. Transcrevemos a citação e o início do texto:

“É assim que os cortes no fundo de um prato de estanho contam a história de todas as refeições que este acompanhou, e do mesmo modo que a forma de cada região, a configuração das suas dunas e rochas, contém em escrita natural a história da terra; cada seixo arredondado expelido pelo oceano poderia contar essa história a uma alma que estivesse tão acorrentada a ele quanto a nossa alma está acorrentada ao nosso cérebro.” Deve encontrar-se em Lichtenberg, *Schriften*, volume 1, p. 223.

O certo é que a infância acorrenta-nos às coisas deste modo; talvez ela atravesse o mundo das coisas como estações de uma viagem cuja extensão não conseguimos pressentir. Não começará ela com o mais remoto? Em primeiro lugar, no momento do nascimento, o mais distante torna-se-lhe semelhante na mais profunda e inconsciente camada da sua existência, para mais tarde, camada sobre camada, as coisas do seu meio ambiente se lhe acrescerem, de tal modo que aquilo que a educação e a influência humana fazem é apenas uma força num campo de muitas forças efectivas, forças às quais a criança responde com o dom da mimese, o qual era próprio da humanidade nos seus primórdios e hoje apenas actua de modo intacto nas crianças.³⁸⁸

³⁸⁸ Walter BENJAMIN, *GS*, VII. 2, p. 792: “«So erzählen die Schnitte auf dem Boden eines zinnernen Tellers die Geschichte aller Mahlzeiten, denen er beigewohnt hat, und ebenso enthält die Form jedes Landstrichs, die Gestalt seiner Sandhügel und Felsen, mit natürlicher Schrift die Geschichte der Erde, jeder abgerundete Kiesel, den das Weltmeer auswirft, würde sie einer Seele erzählen, die so an ihn angekettet würde, wie die unserige an unser Gehirn.» Soll bei Lichtenberg, *Schriften I*, p. 223 stehen. Gewiß ist, daß die Kindheit so uns an die Dinge kettet; ja vielleicht durchwandert sie die Dingwelt auf Stationen einer Reise, von deren Ausmaß wir uns nichts ahnen lassen. Könnte es nicht sein, daß sie bei

Interpretando a relação que Benjamin estabelece entre a citação e a continuação do texto, poderíamos dizer que a infância liga a nossa alma às coisas do mundo, formulação que, de alguma forma, permite introduzir a questão mimética sem referência a qualquer teoria da subjectividade ou sem a delimitar ao campo da consciência. Toda a passagem aponta para uma série de aspectos relativos ao modo como as crianças se relacionam mimeticamente com o mundo, aspectos que serão desenvolvidos ao longo do texto. Um primeiro aspecto refere-se ao acorrentar: para que qualquer coisa fale, é preciso que aquele que sobre ela se debruça se deixe acorrentar, cativar, e do modo mais íntimo possível, tal como “a nossa alma está acorrentada ao nosso cérebro”. Um segundo, decorrente do primeiro, está já de alguma forma presente na polissemia do verbo alemão *ketten*, que dá conta desse estar preso, cativo, e simultaneamente abre para uma corrente que une as coisas. Tentando traduzir para português o nó de pensamento com o qual Benjamin articula a citação com o resto do texto, trata-se de um cadeado que encadeia, de uma corrente que, além de prender, transmite – como a correia de um automóvel que distribui a força do motor pelos mecanismos que dele dependem. Uma *fixação em movimento*, um *encadeamento*. Há que acentuar o carácter de atenção quase encantatória que inere à fixação; e também a importância que esta pode tomar para as questões da memória, sobretudo das rememorações de infância (um dos temas de fundo deste texto), no sentido em que elas permitem manter as coisas numa proximidade que não é redutível a uma mera recuperação de um conteúdo vivencial anteriormente retido.

dem Entlegensten den Anfang macht? Zuerst, im Augenblicke der Geburt, dem Fernsten sich in der tiefsten unbewußten Schicht des eignen Daseins ähnlich macht, um später den Dingen seiner Umwelt Schicht für Schicht sich anzubilden, so daß, was Erziehung und Menscheneinfluß tut, nur eine Kraft im Felde vieler Wirkungskräfte ist, auf die das Kind mit jener Gabe der Mimesis erwidert, die der Menschheit in ihren frühen Zeiten eigen war und heute nur noch im Kinde ungebrochen wirkt.”.

Lichtenberg, cientista, aforista e satirista alemão do século XVIII, foi um crítico das ideias fisionómicas que, na esteira de Lavater, procuraram de modo mais ingénuo estabelecer uma relação directa entre os traços do rosto e o carácter, ou personalidade, do ser humano, ao mesmo tempo que visavam fundar a fisionomia como uma ciência. Não deixando de ter um profundo interesse pelas questões fisionómicas, Lichtenberg foi sempre mais cauteloso, procurando as ambiguidades da fisionomia e uma aproximação ao vivido, aos aspectos culturais, sociais e até climatéricos, evitando a sua cientificização. Neste sentido, as considerações fisionómicas de Lichtenberg estarão mais próximas das de August Sander, Alfred Döblin e Walter Benjamin, tal como as abordámos no capítulo anterior. Contudo, não nos é muito claro o alcance da citação. No próprio texto de Lichtenberg, a passagem citada é seguida de uma parte, com o seu quê de satírico, relativa à adivinhação a partir das entranhas dos animais; o texto debruça-se sobre fisionomia e o tom situa-se algures entre o gracejo e a constatação de uma dimensão problemática na legibilidade dos traços do mundo e do rosto, assim como na adivinhação. Talvez a presença e o alcance desta citação de Lichtenberg possa ser iluminada por uma máxima de Goethe: “Podemos servir-nos dos escritos de Lichtenberg como se da mais espantosa varinha de vedor se tratasse: sempre que encontrarmos um gracejo há um problema encoberto”. J. W. GOETHE, *Máximas e Reflexões*, op. cit., máxima 419 [713], p. 110.

Sobre a questão da proximidade e da distância na sua relação com a memória, atentemos no seguinte fragmento de 1929: “A grande arte de deixar aproximar as coisas do mundo. Na realidade. Ou onde nos encontramos: na recordação. «Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!» Este é o poder misterioso da recordação: gerar *proximidade*. Um quarto que habitamos e cujas paredes nos são mais *próximas* do que a um visitante. Isto é o que é familiar numa casa. [...]”³⁸⁹ Este fragmento, que inclui dois versos do poema *Le voyage*, de Baudelaire, relaciona-se profundamente com a citação de Lichtenberg e com a própria continuação do texto “Sobre «a lâmpada»”. Benjamin isola os versos de todo o poema e interpreta-os no sentido da recordação como proximidade.

Estes mesmos versos de Baudelaire são utilizados por Benjamin no texto “Zum bilde Prousts”³⁹⁰ (“Sobre a imagem de Proust”), também de 1929, a propósito da dimensão temporal que está em jogo na obra de Proust. À eternidade proustiana, uma eternidade que não é vazia, mas antes se encontra preenchida pela vida vivida, equivale um mundo onde o envelhecimento e a recordação se interpenetram; é um mundo num estado de semelhança, onde reinam as correspondências – caracterização com a qual Benjamin une Proust a Baudelaire e aos românticos. Nesse mundo, a memória involuntária, capaz de envelhecer a vida num instante, é também o instante do rejuvenescimento. Perante a consciência aguda de que não existe tempo para viver tudo aquilo que a vida guardou para nós, intuição fundamental que percorre a escrita de Proust, “*A la Recherche du Temps perdu* é a procura incessante de alimentar toda uma vida com a suprema presença de espírito”³⁹¹. Daí que Benjamin considere que, desde os exercícios espirituais de Loyola, dificilmente tenha existido na literatura ocidental uma tão radical tentativa de auto-imersão, capaz de absorver, num vórtice, todo o mundo.

³⁸⁹ *Idem*, *GS*, VI, 203. “Die grosse Kunst, auf der Erde es enger werden zu lassen. In Wirklichkeit. Oder wo wir stehn: in der Erinnerung. «Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!» Das ist die geheimnisvolle Kraft der Erinnerung, *Nähe* zu zeugen. Ein Zimmer, das wir bewohnen, dessen sämtliche Wände sind uns *näher* als dem Besucher. Das ist das Heimliche am Heim. [...]”.

³⁹⁰ *Idem*, “Zum bilde Prousts”, *GS*, II, 1, pp. 310-324.

³⁹¹ *Idem*, *ibidem*, pp. 320-321. “*A la Recherche du Temps perdu* ist der unausgesetzte Versuch, ein ganzes Leben mit der höchsten Geistesgegenwart zu laden.” Se compararmos esta presença de espírito proustiana com aquela que Benjamin enuncia no texto “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, a que nos referimos no capítulo anterior (7. b. **Interrupção e presença de espírito**), verificamos uma mesma acentuação do presente e do instante, motivada pelo receio de perder algo de essencial na vida, mas sob dois prismas diferentes: o de Proust é da ordem da actualização como reparação; o do texto “Madame Ariane...” é da ordem do mergulho no dia como receio de chegar tarde demais (o que, diga-se de passagem, tem muito pouco a ver com o *carpe diem*).

A propósito do início do texto “Sobre «a lâmpada»”, saliente-se também a importância do nascimento, não só em termos de compreensão do desenvolvimento ontogenético do ser humano, mas também porque o nascimento marca, de uma perspectiva cósmico-astrológica que Benjamin desenvolve melhor noutros textos, uma espécie de momento matricial. Assim, em “Doutrina da semelhança” é referida a ideia de que o recém-nascido se encontra na plena posse do dom da *mimesis*, o que releva da sua perfeita integração na forma cósmica [*kosmische Seinsgestalt*]. Por outro lado, o momento do nascimento, que é da ordem do instante, constitui como que uma fonte, a camada mais antiga, a qual está sempre ligada a um relampejar [*Aufblitzen*], oferecendo-se de um modo tão fugaz e passageiro como uma constelação.³⁹²

Regressemos a “Sobre «a lâmpada»”. Após referir, como exemplos, que o homem moderno apenas pode ter um pálido acesso às experiências miméticas e cosmológicas de tempos primordiais olhando através de uma máscara ou sentindo, no seu íntimo, os poderes miméticos que a natureza liberta numa noite de lua cheia, Benjamin acaba por enunciar um outro modo de entrar nesse campo de forças: “mas ele [o homem moderno] é conduzido de volta a esse campo de forças pela recordação da infância”³⁹³. Este mesmo princípio é posto em prática no texto, já que Benjamin escreve sobre a passagem (mimética) da lâmpada que está à sua frente para a lâmpada da recordação, abrindo o seu próprio espaço de infância, um espaço de forças, num gesto que tem algo de proustiano. De novo, curiosamente, a articulação entre fixação e movimento: “Aqui está a lâmpada. Contudo, ela era portátil.”³⁹⁴. E o texto continua – com avanços e recuos que mostram tratar-se efectivamente de um esboço, de um texto ainda não acabado – com a descrição de pequenas recordações, quase todas relacionadas com os sons associados à lâmpada, sons que, contudo, não têm a ver com nenhum

³⁹² Cf. *Idem*, “Lehre vom Ähnlichen”, *GS*, II. 1, p. 206. Também a própria imagem dialéctica se dá segundo este modelo mimético do relampejar e do instante, tal como enunciámos em vários passos do segundo capítulo da nossa dissertação, nomeadamente em **II. 6. Benjamin e o atlas em exercício** e **II. 5. Da síntese de Sander à morfologia de Goethe**. Em *Das Passagen-Werk* encontramos várias formulações desta ideia. Cf., por exemplo, [N 9, 7]: “A imagem dialéctica é um relampejar. O Outrora deve assim ser agarrado enquanto imagem relampejante no Agora da cognoscibilidade.” (“Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten.”). *Idem*, *Das Passagen-Werk*, *GS*, V. 1, pp. 591-592. Reconhecemos assim, neste arco que une memória involuntária, percepção de semelhanças, correspondências e imagem dialéctica, alguma da influência proustiana e baudelairiana na concepção de história de Benjamin. Movimento temporal que as fotografias contêm no seu interior, em estado de tensão, e que nos leva a perceber que a fotografia não é uma recuperação do passado, mas a sua restituição sempre fragmentada.

³⁹³ *Idem*, “Zur «Lampe»”, *GS*, VII. 2, p. 792: “In eben dieses Kraftfeld aber führt ihn Erinnerung an die Kindheit zurück.”.

³⁹⁴ *Idem*, *ibidem*: “Hier steht die Lampe fest. Doch sie war tragbar.”.

grande facto histórico do século XIX, um século vazio, que jaz como uma grande, morta e fria concha.³⁹⁵ O que é ouvido através da lâmpada que se transforma em concha vazia são as recordações da infância, como o barulho das chamas de gás ou o tilintar das chaves da mãe, sons capazes de reactivar o campo mimético de forças. É muito curioso que, para Benjamin, os órgãos da rememoração mais privilegiados, neste e noutros textos, sejam essencialmente o ouvido e a vista, ao passo que, em Proust, esse lugar é ocupado pelo sentido do olfacto.³⁹⁶

A expressão “escutar a história da terra num seixo arredondado”³⁹⁷ pode então ser vista como uma das pedras-de-toque a que Benjamin regressará – sem contudo regressar literalmente –, neste como noutros textos, relativamente à capacidade de ver / ouvir naquilo que é pequeno, as ligações, as correspondências – incompreensíveis se tomadas do ponto de vista de uma percepção restrita ou pura, que não se preste a uma “liberdade de percepção no mundo material”³⁹⁸ –, com aquilo que é de uma outra ordem de escala e que abrange a relação complexa entre a história colectiva e a história individual.³⁹⁹ As experiências de intimidade e a rememoração do passado, tendo por

³⁹⁵ Cf. *idem, ibidem*. Esta imagem do molúsculo / concha é também preponderante no texto “Mummerehlen”, de *Infância Berlinese: 1900*, sobre o qual nos debruçaremos adiante.

³⁹⁶ Embora não a possamos desenvolver, não queremos no entanto deixar de apontar a profunda afinidade que existe entre esta dimensão de uma memória orgânica e corporal, à falta de melhores definições, e um modo de conceber a relação entre alma e corpo profundamente enraizada no pensamento grego. Recuando a Aristóteles, encontraremos, se bem que em termos necessariamente distintos, uma mesma afinidade entre reminiscência e afecção, no sentido de *pathos*, que mostra como a reminiscência não é um processo puramente intelectual, mas que põe em movimento a própria localização corporal da afecção. É muito curioso que Aristóteles se refira à reminiscência dos melancólicos, pois estes “deixam-se especialmente afectar pelas imagens”: “Que esta experiência [a reminiscência como uma espécie de inferência ou procura] seja uma afecção corporal e que seja a procura de uma imagem num órgão corporal, é demonstrado pela perturbação que alguns homens mostram quando, apesar de uma grande concentração, não conseguem rememorar, perturbação que persiste mesmo quando abandonaram a tentativa de rememorar. Isto acontece sobretudo aos melancólicos, pois estes deixam-se especialmente afectar pelas imagens. A razão pela qual o esforço de rememoração escapa ao seu controlo é que, tal como quando alguém lança pedras já não lhe é possível detê-las, assim também aquele que rememora e que procura imprime um movimento no órgão corporal em que a afecção reside”. ARISTÓTELES, “On Memory and Recollection”, in *Parva Naturalia*, Aristotle vol. VII, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge / London, 2000 [1936] 453a 15-23, pp. 310-311.

³⁹⁷ Recordamos que também Alfred Döblin, no texto introdutório às fotografias de August Sander, recorreu à imagem de um seixo – imagem que não é apenas uma metáfora, mas antes uma matéria simbólica que carrega consigo as forças dos movimentos naturais e do tempo – para dizer os diferentes efeitos das forças anónimas que agem sobre o mundo, inscrevendo-lhe os traços que, perante um observador, ou leitor, podem tornar-se fisionómicos. Cf. **II. 4. Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história.**

³⁹⁸ Cf. a epígrafe de Ernst Jünger ao presente capítulo.

³⁹⁹ Sobre esta complexa relação e sua condensação em *imagens*, cf. o “Prólogo” que Benjamin escreveu para *Infância Berlinese: 1900*, onde confessa ter procurado conter o sentimento de nostalgia recorrendo ao ponto de vista que o aconselhava a “seguir a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social”. Walter BENJAMIN, *Infância Berlinese: 1900*, in *Imagens do Pensamento, op. cit.*, p. 73 (GS, VII. 1, p. 385). De resto, muitas das entradas (citações e comentários) de *Das Passagen-Werk* mostram exactamente o significado histórico e social dos

base a fixação de um objecto, são também a matriz da “imagem dialéctica” e da sua legibilidade. A ideia de mónada está aqui presente de forma determinante, sob a forma da reflexão do todo no individual, bem como a dimensão de integração cósmica do ser humano. “Escutar a história da terra num seixo arredondado” é ainda, como veremos, a base literário-filosófica das próprias imagens de pensamento. O exemplo, que ecoará – literalmente – é o da concha encostada ao ouvido, a expectativa de que o passado e o mundo falem.

Desde o início do texto, Benjamin acentua o poder da distância e das diversas forças que estimulam o dom da *mimesis*. Se bem que nunca chegue a referir-se à aura, podemos dizer que nesta acentuação de uma distância, por mais próxima que esteja, bem como na capacidade de retribuição do olhar que parece estar implícito na experiência com a lâmpada, inscrevem-se alguns dos poderes da distância – categoria que opera constantemente no seu pensamento, juntamente com a de proximidade, à qual nos referimos anteriormente.⁴⁰⁰

Ao contrário das várias sentenças a que a fotografia é associada no que diz respeito à decadência da aura, e tal como vimos no capítulo anterior, Benjamin parece encetar uma recuperação da aura fotográfica, sobretudo pelas potencialidades da conjugação entre a dimensão temporal que lhe subjaz (presente, passado e futuro envolvido no “aqui e agora”; dialéctica presença e perda) e o carácter mágico do efeito *do real* – que não deve ser confundido com um “efeito *de real*”⁴⁰¹. Além do mais, há

pormenores, das experiências que, sendo individuais e íntimas, aparentemente casuais, são, muito pelo contrário, uma parte necessária da fisionomia social e histórica.

⁴⁰⁰ Aludindo ao papel que a imagem das estrelas tem no pensamento de Benjamin, e nomeadamente no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Stéphane Mosès diz o seguinte: “A visão de uma estrela que atravessa num clarão milhares de anos-luz simboliza a iluminação na qual o actual se reúne repentinamente com o passado mais longínquo, ou melhor, inversamente, onde a esperança mais antiga se encarna subitamente no instante presente. Esse aparecimento do imemorial no seio do actual, essa epifania do mais longínquo sob a forma do mais próximo, descreve muito precisamente a experiência da *aura*.” Stéphane MOSÈS *L’Ange de L’Histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem, op. cit.*, p. 113. É muito relevante, como continuaremos a perceber ao longo deste capítulo, que, em Benjamin, as múltiplas reflexões sobre a aura e as experiências auráticas possam ser pensadas em articulação com os termos da sua teoria mimética (proximidade e distância, retribuição do olhar, relampejar).

⁴⁰¹ O “efeito *de real*” parece apontar par uma ordem de artificialismo e de duplicação estrita que não é aquela em que queremos situar a nossa leitura. Que o jogo e os exercícios fotográficos possam, por assim dizer, brincar com o real, pondo a nu os desvios fotográficos, isso não significa que estas questões possam ser reduzidas a um mero artificialismo, seja ele fundado nos elementos técnicos do aparelho fotográfico ou nos convencionalismos da interpretação. Exactamente porque em fotografia a relação ao real é anterior aos artificios, as distinções ontológicas (ainda que problemáticas) em relação à pintura tornam-se tanto mais relevantes. Quer anular estas questões com as possibilidades técnicas, cada vez mais apuradas, de criar, através de computador, imagens que parecem fotografias (procedimento que, por exemplo, é utilizado por Joan Fontcuberta como provocação crítica das evidências fotográficas – na sua dimensão de prova), parece-nos ser a troca de uma questão de fundo por uma questão que, embora pertinente, reduz o

também algo de peculiar nas relações que a fotografia mantém com a memória e a retribuição do olhar nas imagens. É sobretudo em “Sobre alguns temas em Baudelaire” que estes dois últimos aspectos são desenvolvidos. Comentando a perspectiva negativa que Baudelaire tinha em relação ao carácter reprodutor e naturalista da fotografia e sua intromissão na esfera da imaginação, Benjamin diz que o poeta francês não atentou suficientemente no poder que a fotografia e outras técnicas de reprodução exercem sobre o domínio da memória involuntária. Esta intromissão da fotografia na memória involuntária tem um estatuto ambíguo, pois se, por um lado, ela alargou o alcance da memória involuntária, teve, por outro lado, um papel decisivo no fenómeno do “declínio da aura” que se acumula em torno dos objectos da intuição.⁴⁰²

Como vimos, também Husserl, embora de um ponto de vista completamente diferente, refere esse estatuto ambíguo da fotografia face à memória: ainda que a fotografia tenha facilidade em suscitar, em incitar memórias, a reprodução memorativa não funciona segundo o modelo da consciência de imagem. Mas as referências de Benjamin para pensar esta questão são fundamentalmente Bergson, Proust, Freud e Valéry. Esta aura que se acumula em torno dos objectos da intuição é explicitada por uma analogia com as marcas de uma prática num objecto de uso:

Se chamarmos aura às imagens [*Vorstellungen*] que, sediadas na *mémoire involontaire*, buscam agrupar-se em volta de um objecto da intuição, então essa aura em torno de um objecto da intuição corresponde à experiência que deixou marcas de uma prática [*Übung*] num objecto de uso. Os dispositivos das máquinas fotográficas e aparelhagens semelhantes que vieram depois alargam o alcance da *mémoire involontaire*, a aparelhagem permite a qualquer momento fixar um acontecimento em imagem [*Bild*] e som. Esses dispositivos tornam-se, assim, conquistas essenciais de uma sociedade em que a actividade prática está em declínio.⁴⁰³

Esta prática remete-nos também para a citação de Lichtenberg, segundo a qual “os cortes no fundo de um prato de estanho contam a história de todas as refeições que este acompanhou”. Neste sentido, fotografar um objecto de uso, bem como fotografar qualquer coisa que sofre a acção do homem ou a erosão do tempo, equivale,

âmbito do que foi, é e certamente continuará a ser o efeito do real que a fotografia introduziu na nossa cultura e no nosso pensamento. Trata-se também de pensar menos segundo os termos de uma oposição entre percepção natural e percepção fotográfica (replicação de uma oposição husserliana, não imune a complicações, avanços e recuos, como vimos no **Capítulo I**, entre acto intuitivo perceptivo e acto de consciência de imagem) e mais segundo os termos da contaminação, da propagação, da enxertia.

⁴⁰² Cf. Walter BENJAMIN, “Sobre alguns Temas em Baudelaire” in *A Modernidade*, *op. cit.*, pp. 140-142 (“Über einige Motive bei Baudelaire”, *GS*, I. 2, pp. 644-646).

⁴⁰³ *Idem, ibidem*, p. 140 (*ibidem*, p. 644).

simultaneamente, a deixar aparecer a sua aura, mostrando-a “sob a claridade das lâmpadas”, como o faz um fotógrafo que viaja à procura dos seus motivos, e também a petrificá-la, enfraquecendo-a. Algumas fotografias de Sophie Riestelhueber (que muitas vezes manipula digitalmente as cenas representadas – o que desde logo as afasta de um estatuto puramente documental ou do domínio da prova fotojornalística, ao mesmo tempo que indicia que o essencial estará sobretudo nos aspectos que mostram o homem, o mundo, o modo como estes sofrem os efeitos do tempo e como, eles próprios, mudam a paisagem, a pele e as coisas), lidando com as marcas da erosão, as cicatrizes, os vestígios de guerra, podem ser um bom exemplo deste processo (ver **Figuras 45 e 46**). Nestas fotografias, vestígios de vestígios, o jogo entre proximidade e distância torna-se assim operativo a vários níveis, implicando a reciprocidade entre aura e vestígio⁴⁰⁴, numa experiência que, circunstancialmente, terá também – é a força e a fraqueza da fotografia – os seus momentos de choque (ver **Figura 47**).

Benjamin dará ainda uma outra definição de aura no texto sobre Baudelaire, associada desta feita à retribuição do olhar: “ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar”⁴⁰⁵. De facto, o processo fotográfico aniquila esta experiência sempre que a não retribuição do olhar for compreendida a partir do aparelho, o qual, efectivamente, não devolve o olhar ao fotografado. Todavia, a própria imagem, essa sim, pode ter esse poder, mas Benjamin nunca chega a dizê-lo explicitamente, pelo menos neste texto. Já em “Pequena História da Fotografia” refere, citando Dauthendey, que no início da daguerreotipia as pessoas “«ficavam intimidadas pela nitidez das figuras e achavam que aqueles pequenos rostos na fotografia nos podiam ver a nós, de tal modo ficavam perplexas com a estranha perfeição e a incrível fidelidade à natureza dos primeiros daguerreótipos»”⁴⁰⁶. Reconheçamos que, se há aqui uma retribuição do olhar, ela dar-se-á sobretudo pela fidelidade da reprodução, pelo excesso de proximidade, pelo desconhecimento face aos mecanismos da fotografia, pelo espanto, diria Pedro Miguel Frade.⁴⁰⁷ Mas ainda assim, perguntemos, não haverá na

⁴⁰⁴ *Idem, Das Passagen-Werk, GS, V. 1, [M, 16a, 4], p. 560*: “Vestígio e aura. O vestígio é o aparecer de uma proximidade, por mais distante que possa estar aquilo que o deixou. A aura é o aparecer de uma distância, por mais próximo que possa estar aquilo que a evoca. Com o vestígio apropriamo-nos da coisa; com a aura a coisa apodera-se de nós. (“Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.”)

⁴⁰⁵ *Idem, “Sobre alguns Temas em Baudelaire” in A Modernidade, op. cit., p. 142 (GS, I. 2, pp. 646-647).*

⁴⁰⁶ *Idem, “Pequena História da Fotografia”, op. cit., p. 247 (GS, II. 1, p. 372).*

⁴⁰⁷ Em “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, Benjamin acrescenta que é no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto da imagem encontra o seu último refúgio, “é na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela

imagem fotográfica uma potencialidade especular de retribuição de um visível que surge pelo nosso olhar, mas que vem de outro lugar? Se esta experiência é de fácil compreensão nos retratos que remontam às experiências daqueles que os observavam nos primórdios da fotografia, nos retratos em que o olhar do fotografado é frontal ou ainda nos que envolvem a rememoração afectiva, já a sua transposição para os domínios da natureza ou das coisas inanimadas levanta outras questões, que não estão isentas de complexidade.⁴⁰⁸ No fundo, trata-se de ver também no mundo de plantas que nos é dado por Bloßfeldt, ou nas ruas vazias e nas árvores de Atget – experiências que podem ser articuladas com a noção de inconsciente óptico – uma interpelação ao olhar humano que se joga numa reciprocidade. A questão, já não apenas benjaminiana, torna-se agora a seguinte: de onde vêm as forças dessa reciprocidade e que relações entre o homem, as imagens, os objectos, a matéria ou a natureza estão nelas implicadas? A resposta, parcialmente benjaminiana, passa também, no nosso entender, por uma compreensão mais ampla do campo da semelhança.

Tudo isto pode lançar alguma luz sobre a ideia de que somos olhados pelas coisas ou que estas têm o poder de falar em nós, tal como podemos entender a reactivação desta experiência profunda (na memória, na arte, na aura, na fotografia, nos estados do nosso quotidiano em que sentimos a nossa percepção abrir-se) como a reactivação de algo que faz parte do nosso património ontogenético e dos seus estratos mais primitivos. Em Benjamin, trata-se sobretudo de uma compreensão paulatina, porque feita no repetido confronto com a singularidade das coisas, com as diversas ordens da experiência humana e com as diversas camadas que a estruturam. A teoria mimética esboçada com mais exactidão na década de trinta vem responder a essa

última vez”. *Idem*, “A Obra de Arte na Era da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” [3ª versão], *op. cit.*, p. 218 (*GS*, I, 2, p. 485). Já Roland Barthes reserva o Capítulo 46 de *A Câmara Clara* para esta questão do olhar na fotografia (“Porque a fotografia tem este poder – que tem vindo a perder, ao considerar-se normalmente arcaica a pose frontal – de me olhar *directamente nos olhos*.”), referindo-se a ele como qualquer coisa que atravessa o tempo e está próximo da loucura. Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, pp. 153-157 [171-176].

⁴⁰⁸ Georges Didi-Huberman, em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, ensaia exactamente uma tentativa de pensar essa reciprocidade em determinados objectos artísticos, o que contribui, no seu entender, para uma melhor compreensão da arte minimalista. É interessante que um dos pontos fulcrais da obra seja exactamente uma releitura da aura benjaminiana que propõe a sua secularização, isto é, que a aura deixe de ser pensada apenas na sua articulação com o valor de culto e se aproxime, por exemplo, da tematização da profundidade em Erwin Straus ou Maurice Merleau-Ponty. Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, pp. 103-123. Para um outro exemplo de uma leitura de Didi-Huberman sobre a arte contemporânea em função da aura (também na sua reciprocidade com o vestígio), com particular ênfase sobre a obra de Barnett Newman, cf. *Idem*, “The Supposition of the aura: The Now, the Then and Modernity”, in *Walter Benjamin and History*, ed. Andrew BENJAMIN, Continuum, London / New York, 2005, pp. 3-18.

questão de fundo relativa à singularidade das coisas e à diversidade da experiência humana, fornecendo-lhe novos dados interpretativos, essencialmente assentes na relação que a mimese tem com a infância – e com a sua recuperação nas recordações da infância –, assim como coloca a questão da linguagem em termos que não se encontram ainda trabalhados, por exemplo, em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, de 1916.

O texto “Sobre «a lâmpada»” termina com o relato de uma ida ao fotógrafo, aquando da infância de Benjamin, sendo este obrigado pelos seus pais a tornar-se semelhante e a comportar-se de modo mimético. Essa obrigação torna-se tanto mais dolorosa e difícil quanto o retrato fotográfico exige que nos assemelhemos àquilo que somos. Perante essa tortura, Benjamin diz que mais facilmente se assemelhava a uma almofada do estúdio ou a uma bola que lhe punham nas mãos – experiência que, num certo sentido, está no coração da teoria do conhecimento em Benjamin.⁴⁰⁹ De um modo geral, a experiência do retrato fotográfico, tal como é aqui relatada, reactiva uma pulsão muito antiga, sendo o vestígio de uma certa violência mimética. É também desta pulsão que nasce a capacidade de perceber semelhanças, ficando assim evidenciado que esta capacidade está profundamente enraizada na vida vivida. A descrição da ida ao fotógrafo, que conhece modulações noutros textos, envolve uma enigmática – porque nunca é explicada – relação mimética e de afinidade (adiante, perceberemos melhor esta subtil distinção) com uma fotografia da infância de Kafka. Este gesto literário-filosófico é de grande importância para o teor do presente capítulo da nossa dissertação: ao referir-se à fotografia de Kafka (pouco importa se Benjamin estaria na realidade a olhar para ela ou a recordar-se dela), ao sofrer os efeitos do seu olhar penetrante, Benjamin torna-se Kafka, fala na primeira pessoa com a voz de Kafka.

⁴⁰⁹ Deixamos um exemplo, de entre tantos dispersos por *Imagens do Pensamento, Rua de Sentido Único* ou *Infância berlinense: 1900* que dá conta dessa teoria de carácter *extático*, em que o conhecimento se faz no lugar onde estão as coisas, conhecimento que, por outro lado, não anda muito distante da reciprocidade do olhar (experiência amiúde relatada nesses mesmos escritos) segundo a qual as próprias coisas têm a capacidade de nos olhar. Que conhecimento e amor sejam pensados em simultâneo constitui, além de um gesto poético, uma profunda compreensão filosófica e vital: “Quem ama, sente-se atraído, não apenas pelos «defeitos» da amada, não só pelos tiques e pelas fraquezas de uma mulher; as rugas no rosto, as manchas hepáticas, os vestidos usados e um andar torto prendem-no a ela de forma mais duradoura e inexorável do que toda a beleza. Há muito tempo que se sabe isto. E porquê? Se é verdadeira a teoria que diz que a sensação não se aloja na cabeça, que sentimos uma janela, uma nuvem, uma árvore, não no cérebro, mas antes no lugar onde as vemos, então também ao olhar para a amada estamos fora de nós”. Walter BENJAMIN, “Solicita-se ao público que proteja as áreas plantadas”, in *Rua de Sentido Único*, op. cit., p. 16 (GS, IV. 1, p. 92).

Mas retornaremos a esta queimadura fotográfica mais adiante. Analisemos, por agora, outros textos e outros aspectos da dimensão mimética do pensamento de Benjamin.

c. A caça e o demónio

Passemos brevemente por alguns exemplos de *Infância* Berlinense: 1900 e *Rua de Sentido Único* que mostram experiências miméticas específicas ou que com elas são articuláveis.

A primeira dessas experiências tem exactamente a ver com a caça, constituindo uma espécie de reflexão, ou pequeno tratado, sobre a arte venatória. Dado que ao longo da nossa dissertação estabelecemos várias articulações entre fotografia e caça, esta nova aproximação, no quadro explícito da teoria mimética de Benjamin, é tanto mais significativa. Em “Caça às Borboletas” encontramos o relato das experiências de caça às borboletas no jardim de Brauhausberg, onde Benjamin passava normalmente as férias de verão com a família:

Quando uma vanessa ou uma esfinge, que eu facilmente poderia apanhar, me comia as papas na cabeça hesitando, desviando-se, esperando, eu bem gostaria de me dissolver em luz e ar para me poder aproximar e dominar a presa. E o desejo realizava-se na medida em que cada batimento ou oscilação das asas, que me fascinava, me tocava com o seu sopro ou me fazia estremecer. Começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Walter BENJAMIN, “Caça às borboletas”, in *Infância Berlinense: 1900*, p. 81. (GS, VII. 1, p. 392)

De facto, seria redutor ler passagens deste género apenas como relatos casuais e nostálgicos da infância. Mediada pela escrita precisa de Benjamin, a aprendizagem do caçador que nela é relatada, e que envolve um processo de interpenetração entre caçador e presa, é também uma auto-aprendizagem, um modo de conhecer as coisas do mundo e de entrar na sua intimidade. Também não é de negligenciar a importância do momento de captura da borboleta, momento que implica redenção e retorno à condição humana. O poder de se assemelhar à presa aproxima-se aqui de algo que é da ordem da metamorfose, ou seja, de algo que é menos de uma ordem de imitação do que da própria indistinção entre caçador e presa, a qual implica uma saída para fora de si. Noutra passagem deste mesmo texto, encontramos uma referência a uma espécie de comunidade natural que é também passível de ser aprendida: “Quanto à língua estranha em que aquela borboleta e as flores se tinham entendido diante dos seus olhos, agora também ele tinha aprendido algumas das suas leis.”⁴¹¹ Portanto, se é verdade que os exercícios miméticos da infância podem de alguma forma preparar a caça, no sentido em que permitem uma exercitação da saída para “fora de si”, na caça existe algo que os transcende, algo que se aproxima de um movimento de metamorfose que é também uma zona de perigo – tal como a caça é também, desde a sua raiz, uma questão de sobrevivência, de vida e de morte –, que se aproxima, por outro lado, da descoberta de um “poder de atracção” que, não sendo inacessível ao homem, é contudo regido por leis que não são de fácil apreensão.

A propósito de “Caça às Borboletas”, há também um outro aspecto a salientar, aspecto que conhece várias ocorrências ao longo de *Infância Berlinense*. Diz respeito às corruptelas, isto é, às palavras que, por deformação de aprendizagem ou compreensão sonora, adquirem sentidos que, por assim dizer, pertencem ao mundo singular da criança. Neste caso, a corruptela tem a ver com o próprio lugar onde Benjamin passava férias com os pais, Brauhausberg. Ora o jovem Benjamin destes textos levava à letra esse nome (“Monte da fábrica de cerveja”) e assim o ar em que as borboletas voavam ficara para sempre impregnado por esse sentido da palavra. Esta recorrência das corruptelas nos textos de maior pendor autobiográfico mostra como a aprendizagem de uma língua depende, não tanto da junção entre significante e significado, mas sobretudo do vivido, do – em termos wittgensteinianos – uso das palavras e das semelhanças de

⁴¹¹ *Idem, Ibidem* (p. 393).

família entre os jogos.⁴¹² O mundo da infância tinge as palavras de sentidos, e isso é também a linguagem na sua exuberância, a aprendizagem dos nomes no seu movimento complexo. Algo que acontece no mundo dos adultos com menos intensidade, dir-se-ia, embora processos e movimentos deste género sejam essenciais na escrita literária, sobretudo na poética. O que nada tem a ver com um “regresso à infância”, mas sim com uma utilização, com um “deixar aparecer” elementos da nossa relação às palavras (à linguagem) que, segundo as hipóteses levantadas, estariam presentes na infância de um modo mais livre. Daí que os nomes da infância possuam sempre algo de insondável para um adulto. Veremos uma outra corruptela a propósito do texto “Mummerehlen”.

No texto “Criança escondida”, de *Rua de Sentido Único*, encontramos condensadas inúmeras características dos elementos miméticos da infância, tal como Benjamin os concebe. O texto descreve as brincadeiras relacionadas com os esconderijos da casa e com a capacidade da criança em encerrar-se no mundo da matéria, neste caso, de encerrar-se no mundo das coisas que fazem parte da casa. Porém, e como veremos, o que está em causa é mais do que um jogo de ocultação, é algo irreduzível às noções de visibilidade e invisibilidade.

O coração palpita, sustém a respiração. Aqui, está encerrada no mundo da matéria. Este torna-se-lhe extremamente nítido, aproxima-se sem uma palavra. Como um enforcado, que só

⁴¹² No quadro da psicologia do desenvolvimento e da linguagem, Vigostki terá sido dos primeiros investigadores a verificar e acentuar a importância destes desvios, muito característicos da infância, para a própria compreensão dos processos de aprendizagem da linguagem e do pensamento. Curiosamente, na explicitação do seu modelo complexo de aprendizagem, Vigostki recorre aos retratos compósitos de Galton para deles se demarcar, isto é, a aprendizagem de conceitos não se faz segundo um paradigma galtoniano de sobreposição e soma dos traços gerais. Faz-se por um *movimento* de pensamento dentro da pirâmide de conceitos, constantemente oscilando entre duas direcções, do particular para o geral e do geral para o particular. A ligação de semelhança entre as palavras pressupõe uma corrente sem centro. Cf. sobretudo o cap. “Um estudo experimental da formação de conceitos” in L. S. VIGOTSKI, *Pensamento e Linguagem*, Martins Fontes, São Paulo, 2003 [1934], pp. 65-101. Já vários autores detectaram a proximidade entre a proposta de Vigostki e a concepção de linguagem inerente aos jogos de linguagem e às semelhanças de família de Wittgenstein. Remetemos para o artigo do antropólogo Rodney NEEDHAM, “Polythetic Classification”, in *Against the Tranquility of Axioms*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1983, pp. 36-65, onde esse modo de conceber a semelhança – uma corrente sem centro, um encadeamento – é também assinalado em outras disciplinas. Nestas articulações e coincidências teóricas, não será extemporâneo acentuar quer a presença da noção de encadeamento, quer a ausência de um núcleo identitário que seja, à imagem do *cogito* cartesiano (pensável sem uma interpenetração com o mundo), o substrato da compreensão dos movimentos de semelhança – presença e ausência com que abordámos, desde logo, o texto “Sobre «a lâmpada»” e os princípios miméticos que dele decorrem.

então toma plena consciência do que são a corda e a madeira. A criança escondida atrás das cortinas torna-se ela própria algo de esvoaçante e branco, um fantasma.⁴¹³

O acto de se esconder por baixo de uma mesa, por trás das cortinas ou de uma porta envolve a própria transformação daquele que se esconde. Daí que a casa possa ser vista como um “arsenal de máscaras”. E, tal como no texto “Caça às borboletas”, também neste há um movimento que marca a restituição da condição humana: o grito no momento em que a criança é encontrada impede a sua petrificação (o seu tornar-se para sempre porta ou cortina), o maior perigo de toda esta brincadeira. Trata-se de uma “luta contra o demónio”, embora este demónio (Benjamin utiliza o termo *Dämon*), condição da própria imersão nas coisas, deva ser visto como um intermediário, ser capaz de transformar os mortais, ser mágico por excelência, não como um diabo (*Teufel*). Portanto, este jogo de passagens nada tem a ver com uma luta entre bem e mal, estará sem dúvida mais próximo do movimento desempenhado pelo *daimon* grego, essa presença ou entidade sobrenatural que acompanha os homens, tal como podemos entender um dos sentidos que este termo teria para os gregos – e, alçando-se sobre eles, apesar do crescente racionalismo platónico, o demoníaco Sócrates⁴¹⁴.

Na língua grega, o termo *daimon* está também na raiz de *eudaimonia*, felicidade; ter um bom *daimon* é estar encaminhado para a felicidade. A noção de *daimon* enquanto intermediário entre homens e deuses aparece de forma paradigmática (filosófica e culturalmente) no *Banquete*, no diálogo entre Diotima e Sócrates, caracterizando o amor. Transcrevemos uma parte desse diálogo, relatado por Sócrates:

Ela concluiu: “Estás a ver? Também tu não consideras o Amor um deus...”

“Dado isso”, perguntei, “o que será o amor? Um mortal?”

“Que ideia!”

“O quê, então?”

⁴¹³ Walter BENJAMIN, “Criança escondida”, in “Ampliações”, in *Rua de Sentido Único*, op. cit., p. 38 (GS, IV. 1, p. 116).

⁴¹⁴ Sobre o *daimon* de Sócrates, cf. PLATÃO, *Apologia de Sócrates*, intro., trad. e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Edições 70, Lisboa, 1997, 31d, p. 37: “A explicação deste facto [a ausência na assembleia da cidade], como muitas vezes e em muitos lugares me tendes ouvido dizer, está na manifestação em mim de algum deus ou espírito divino [*daimonion ti*] que Meleto toma por alvo da sua troca no acto de acusação. E, no entanto, o que quer que é começou na minha infância, sob a forma de uma certa voz, que, quando se faz ouvir, sempre me desvia de algo que tenciono fazer, sem me incitar nunca à acção. É isto que me impede de me consagrar à política”.

“Exactamente o que disse antes: um intermediário entre mortal e imortal.”

“Mas ao certo o quê, Diotima?”

“Um génio poderoso, Sócrates! Pois todo o ser genial é um intermediário entre o humano e o divino.”

Perguntei: “E quais são as suas atribuições?”

“As de um intérprete e mensageiro dos homens junto dos deuses e dos deuses junto dos homens: àqueles, transmite as preces e os sacrifícios; a estes, as ordens e as recompensas em paga dos sacrifícios. No seu papel de intermediário, preenche por inteiro o espaço entre uns e outros, permitindo que o Todo se encontre unido consigo mesmo. É efectivamente com o seu concurso que se realizam as várias formas de adivinhação e as práticas dos sacerdotes, tanto os que se ocupam dos sacrifícios e das iniciações como os que se ocupam dos encantamentos e de toda a espécie de vaticínios e de ritos mágicos.”⁴¹⁵

Em nota, Maria Teresa Schiappa de Azevedo lembra que “estar em contacto com ambos” (mortais e imortais) e “unir o todo consigo mesmo” são funções que no *Timeu* serão atribuídas à Alma do Mundo. Neste sentido, podemos interpretar o *daimon* como fazendo parte de um princípio imanente de movimento, capaz de colmatar a separação, os dualismos, dando inteligibilidade à matéria cósmica e aos corpos que dela fazem parte. Com esta passagem pelo pensamento grego, observamos como a teoria mimética de Benjamin partilha questões de fundo relacionadas com as ligações, a articulação entre o indivíduo e o Todo (nos seus textos sobre o poder mimético, são recorrentes os exemplos da astrologia e das diversas ordens de pensamento mágico e cosmológico), as passagens, os movimentos de felicidade e do Eros.⁴¹⁶ Mas, mais fundamentalmente, a sua reflexão consegue aproximar-se de problemas, sem dúvida mais modernos, menos “primitivos” (ou talvez mostrando as ligações entre os modernos e os antigos), relativos à linguagem, à infância, à aprendizagem, ao jogo, à história, à arte, à complexidade da experiência humana. A partir de um poder mimético entendido como *daimon*, como entidade intermediária, podemos então pensar um duplo movimento de integração mimética (de imitação) e de transformação, apropriação, metamorfose, êxtase. Na verdade, como procuraremos mostrar mais adiante, perceber o poder mimético é

⁴¹⁵ *Idem*, *O Banquete*, trad., intro. e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Edições 70, Lisboa, 1991, 202d-203a, pp. 70-71.

⁴¹⁶ Observamos o diálogo com o pensamento grego, embora estas questões também apontem para o fundo hebraico do pensamento de Benjamin, que contudo não desenvolveremos.

perceber as forças que lhe inerem, o seu movimento intrínseco, a sua relação à vida. O mesmo se pode dizer das fotografias enquanto intermediários miméticos.

Regressemos à criança escondida. O jogo com o demónio toma parte no movimento do ser-próprio e ser-outro como um elemento de perigo, anunciando ao mesmo tempo a condição e o limite da imersão mágica e da fascinação, marcas da ambivalência do próprio poder mimético. O demónio – ou o dom mimético –, esse ser – ou esse poder – capaz de unir, deve também ser esconjurado na altura certa. Embora momentaneamente terminada, esta luta é interminável, constitui a ambiguidade de uma actividade que se desenvolve entre o prazer e o risco, instituindo-se como uma verdadeira aprendizagem do conhecimento ou, mais precisamente, uma erótica do conhecimento. Há algo nesta perda de si próprio, nesta imersão e exercitação em que se jogam os verdadeiros combates miméticos, neste movimento de um poder todo ele virado para fora, que aproxima a teoria da semelhança de Benjamin da “intimidade com o objecto” que, como vimos no capítulo anterior, está implicada na delicada empiria de Goethe e na felicidade cognoscitiva que lhe subjaz. Ainda em relação a Goethe, e se bem que noutros termos – que têm menos a ver com o poder mimético e mais com a detecção de uma ambiguidade na natureza entre os fenómenos sensíveis e os arquétipos ou fenómenos originários –, não podemos deixar de lembrar que o tema do “daimónico” entra como elemento determinante na interpretação que Benjamin faz das *Afinidades Electivas*, relacionando-o com as forças (o caos, o destino e o mito) que actuam não só nessa obra de Goethe, mas em todas as outras, tocando naquilo que Benjamin classifica como o “teor de verdade” de uma obra.⁴¹⁷

A passagem da experiência mimética para a descoberta, tema da última parte do texto “Criança escondida”, representada pela transformação dos esconderijos em locais onde podem ser descobertos ovos de Páscoa, faz-se por uma continuidade e não por um salto descontínuo ou por uma ruptura. Podemos até dizer que o jogo de esconder constitui um exercício que prepara a criança para experiências futuras. Isto vai ao encontro da importância do poder mimético para todas as faculdades humanas, ideia várias vezes referida por Benjamin. “Mas uma vez ao ano, em lugares secretos, nas suas órbitas vazias, na sua boca aberta, há presentes. A experiência mágica torna-se uma

⁴¹⁷ Walter BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften*, GS, I. 1, pp. 145-154. Benjamin salienta a interpenetração entre *Teoria das Cores* e *Afinidades Electivas*, entre os estudos naturais de Goethe e a sua criação artística. Com alguma ousadia, podemos trazer esta interpenetração, não isenta de ambiguidades e tensões, para a fotografia, para a sua eterna interpenetração entre conhecimento e arte (o que, aliás, já foi desenvolvido no **Capítulo II** da nossa dissertação).

ciência. E a criança, seu engenheiro, deseneja a sombria casa dos pais e procura os ovos de Páscoa.”⁴¹⁸ A transformação da experiência mágica em ciência, em conhecimento, parece assim ser o contraponto dialéctico do movimento de perda, de entrada na obscuridade da matéria.

Se bem que com elementos mágicos distintos, desde logo mais reflexivos (implicados pelo triplo sentido da palavra: reflexão do mundo, reflexão do espelho e reflexão sobre si mesmo), podemos dizer que também a fotografia tem esta capacidade de funcionar como intermediário, puxando-nos para uma imersão que não pode deixar de ser ambivalente: por um lado, íntima, brilhando com a luz da evidência, aproveitando o seu contacto privilegiado com o real, por outro lado, e também devido a esse brilho e a esse contacto, passível de conduzir à petrificação e à mudez, antecâmaras da morte. Esta petrificação e mudez são a norma da nossa relação com as fotografias. Isto é incontornável, jamais deixará de o ser: por razões técnicas relativas à possibilidade de fotografarmos cada vez mais, por razões sociológicas, por razões de aceleração das nossas vidas; por uma série de razões que, contudo, estão desde logo inscritas na matriz ambivalente que faz a força e a fraqueza da fotografia. Talvez resultem do facto de vivermos rodeados de fotografias e de elas se nos terem tornado habituais, indiferentes, por vezes quase repulsivas. Contudo, mesmo nesses estados de petrificação, indiferença ou repulsa, nos quais as fotografias nada nos dizem, é possível pensar que o seu lado “daimónico” está em acção, habitando a nossa percepção, as nossas afecções, a nossa imaginação, os nossos modos de experienciarmos o tempo – ou pura e simplesmente criando clichés, saturações do imaginário (faceta da fotografia que está bastante ligada ao turismo, quer do lado da promoção, quer do lado do turista-fotógrafo). Trata-se do – dificilmente definível – carácter pairante da fotografia, do seu *spectrum*, extrapolando-se a definição barthesiana que acentua a ordem do “regresso do morto” na fotografia, em qualquer fotografia.⁴¹⁹

⁴¹⁸ Walter BENJAMIN, “Criança escondida”, *op. cit.*, p. 39 (GS, IV. 1, p.116). Para uma interpretação do final do texto de acordo com a passagem entre experiência mágica e ciência, relativa à descoberta dos ovos de Páscoa (e ainda sobre a figura do demónio), cf. Jeanne Marie GAGNEBIN, “Similitude et *Mimesis* dans la pensée d’Adorno et de Benjamin”, in *Cadernos de Filosofia*, nº 16, IFL / Edições Colibri, Lisboa, 2004, pp. 97-100.

⁴¹⁹ Sobre o *Spectrum*, que Barthes distingue do *Operator* e do *Spectator*, cf. Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, pp. 23-25 [22-24]. Sobre a dimensão inquieta e fantasmagórica das imagens em geral (e mais especificamente da fotografia), relativa à sua inscrição em atlas que levam ao limite as questões da evidência e da memória, cf. *infra* **Excursão 3: o Atlas de Gerhard Richter**. Craigie Horsfield (que curiosamente também não é um fotógrafo purista, antes trabalha *com* a fotografia), por sua vez, acaba por desvalorizar esta dimensão da fotografia como “regresso do morto”, valorizando o “isto” do

Tal como qualquer *daimon*, a fotografia não é necessariamente boa nem má, não nos conduz necessariamente ao céu nem ao inferno, não nos dá o verdadeiro nem o falso enquanto absolutos. A semelhança fotográfica é também, ou é sobretudo, um espaço intermédio, um espaço de passagem. Que esta possa ser uma das compreensões mais fundamentais e complexas da fotografia, comprova-o quer os reparos que Benjamin faz a Baudelaire a propósito das críticas violentas que este tece no texto “Le Public Moderne et la Photographie”, onde parece querer impedir a entrada da fotografia no âmbito da imaginação⁴²⁰, reparos que visam sobretudo restabelecer um ponto de equilíbrio na compreensão daquilo que, na experiência humana, histórica e individualmente, se ganha e perde com a fotografia, quer o constante jogo de ambivalências, de duplos sentidos, por vezes de assombração inquieta, que habita tantas experiências fotográficas, não só ao nível da arte, sendo por vezes até mais intensas ao nível das experiências pessoais, afectivas e rememorativas, mas que encontram naquela, se assim quisermos, um trabalho mais negociado – porque investido de gestos expressivos – com o “daimónio”.

Porque colocam a fotografia no coração das questões da reflexão e da semelhança, atendamos, por exemplo, aos retratos e auto-retratos de Michelangelo Pistoletto. Ao longo da obra de Pistoletto, a fotografia foi introduzindo uma dimensão de duplicação suplementar nos auto-retratos, que por sua vez já estabeleciam um jogo entre figuras, formas e fundo (jogo que remete, em algumas das suas obras, para a figura humana que se destaca de um fundo negro mas com propriedades reflectoras, que aponta para uma outra ordem espaço-temporal) (ver **Figura 48**). Com a fotografia, esse jogo mantém-se mas é complexificado. Por outro lado, os espelhos dão à fotografia uma dimensão temporal ainda mais complexa. O espectador, aquele que contempla, vê oporem-se na imagem a estabilidade e a fixação das fotografias, bem como o

“isto foi”, desvalorização que pressupõe também uma reflexão sobre o papel da fotografia enquanto arte (e conhecimento) que deve ser atenção ao mundo, ao presente e às relações que nele se fazem. De qualquer forma, consideramos que mesmo o presente, a nossa atenção ao mundo e as relações são habitados pelos elementos intermediários que ligam as coisas.

⁴²⁰ Lembremos que, para Baudelaire, a imaginação, rainha das faculdades, tem como característica fundamental ligar, estabelecer correspondências: “A imaginação não é a fantasia; também não é a sensibilidade, se bem que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A Imaginação é uma faculdade quase divina que antes de mais apreende, para além dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias. As honras e as funções que atribuiu a esta faculdade conferem-lhe um valor tal [...] que um sábio sem imaginação já surge apenas como um falso sábio, ou pelo menos como um sábio incompleto.” Charles BAUDELAIRE, “Novas notas sobre Edgar Poe” (“Notes nouvelles sur Edgar Poe”, 1857), in *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, antologia, intro. e notas Jorge Fazenda Lourenço, trad. Pedro Tamen Relógio D’Água, Lisboa, 2006, p. 104.

movimento dos reflexos (ver **Figura 49**). Isto explora a relação profunda que a fotografia tem com os espelhos e os reflexos, ao mesmo tempo que diferencia a imagem fotográfica de outros tipos de imagem (da pintura, por exemplo, que possuindo embora uma dimensão temporal, não a possui da mesma forma que a fotografia). Sobre estes retratos, e interpretando a obra de Pistoletto, diz-nos Jorge Molder muito incisivamente que o que interessa ao artista italiano “é a verosimilhança e não o compêndio artístico da fotografia”⁴²¹. A verosimilhança como problema inesgotável, as suas variações e ligações, os seus espaços intermediários, as suas diferentes temporalidades.

Mas nem sempre o trabalho com o “daimónio” é tão reflexivo, abrindo espaço para a reflexão distanciada ou até para o sorriso. Por vezes é imersão na matéria e inquietação, como no caso das fotografias de Francesca Woodman, que muitas vezes supomos auto-retratos, que muitas vezes mostram uma “criança escondida” que se funde nos espaços da casa (ver **Figura 50**). Embora não se trate de uma imersão na brincadeira, mas de algo mais sério, talvez o teatro de uma intimidade com espaços e objectos que são quase sempre desconfortáveis, que estão quase sempre gastos, sujos ou que se encontram numa disposição perturbante. Uma intimidade tremida e fugaz. E não é necessário recorrer à ideia de que essas fotografias, no seu desaparecimento intrínseco, antecipam o suicídio de Francesca Woodman, para percebermos como o exercício que nelas se desenrola, um exercício de auto-imersão e de imersão nas coisas que a rodeiam, é um jogo perigoso, assombrado, com algo de letal (ver **Figura 51**).

d. Historicidade, condição de possibilidade, linguagem

São vários os textos de Benjamin que gravitam em torno da semelhança. Empregamos a ideia de gravitação exactamente porque nesses textos não é

⁴²¹ Jorge MOLDER, *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*, Fundação de Serralves / Witte de With, Porto / Roterdão, 1993, p. 27.

desenvolvida, de modo sistemático, uma teoria da semelhança. Pelo contrário, os textos que, de um ponto de vista filosófico, mais aprofundam esta questão (“Sobre o poder mimético” e “Doutrina das semelhanças”) constroem-se simultaneamente como uma enunciação de princípios gerais e uma descrição dos processos que geram tais similitudes. É desde logo esse o papel dos exemplos a que Benjamin recorre amiúde: a astrologia, as brincadeiras das crianças, o jogo, a linguagem. Mais do que funcionarem como uma demonstração de similitudes encontradas, procuram dar conta dos processos que geram as similitudes.⁴²² É também neste sentido que podemos dizer que o tema da semelhança está presente em muitos textos, mesmo quando não é endereçado explicitamente. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, “numerosos textos de Benjamin podem ser lidos como pequenos tratados que, disfarçados, tratam a dimensão mimética do pensamento, tanto pelo seu ritmo como pela sua temática. Em particular, os textos consagrados aos jogos infantis, exercícios lúdicos da aprendizagem especulativa e prática da vida adulta”⁴²³.

Na equação entre exercício mimético e conhecimento, no reconhecimento do modo como a *mimesis* perpassa a experiência humana desde a infância, a concepção de Benjamin aproxima-se da descrição que Aristóteles faz da actividade mimética na *Poética*.⁴²⁴ Contudo, ao introduzir o elemento da historicidade, ou seja, ao pensar a capacidade de reconhecer e produzir semelhanças de acordo com as suas alterações temporais, Benjamin introduz uma originalidade nesta questão – a qual, naturalmente, não pertence ao âmbito dos problemas de Aristóteles.

Além disso, devemos tomar em consideração que nem as forças miméticas, nem os objectos miméticos, permaneceram inalteráveis com o passar do tempo; que, ao longo dos séculos, a força mimética e com ela, mais tarde, o dom da compreensão mimética, desapareceram de determinados campos para, provavelmente, desaguardarem noutros.⁴²⁵

⁴²² Cf. Walter BENJAMIN, “Lehre vom Ähnlichen”, *GS*, II. 1, p. 204.

⁴²³ Jeanne Marie GAGNEBIN, “Similitude et *Mimesis* dans la pensée d’Adorno et de Benjamin”, *art. cit.*, p. 97.

⁴²⁴ Remetemos para a seguinte passagem: “O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.” ARISTÓTELES, *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994, 1448 b 5-8, pp. 106-107.

⁴²⁵ Walter BENJAMIN, “Lehre vom Ähnlichen”, *GS*, II. 1, p. 205: “Dabei ist zu bedenken, daß weder die mimetischen Kräfte noch die mimetischen Objekte, ihre Gegenstände, im Zeitlauf unveränderlich die gleichen blieben; daß im Laufe der Jahrhunderte die mimetische Kraft, und damit später die mimetische Auffassungsgabe gleichfalls, aus gewissen Feldern, vielleicht um sich in andere zu ergießen, geschwunden ist”.

Daí a tensão irresolúvel, a que já nos referimos anteriormente, entre aquilo que é herdado e aquilo que a modernidade trouxe de novo. Daí a necessidade de, tal como vimos anteriormente, encararmos os fenómenos auráticos na sua mutabilidade intrínseca. É sua condição manterem e pesarem as tensões do tempo.

Sem nunca se colocar do ponto de vista de uma teoria da subjectividade, onde se trataria, antes de mais, de evidenciar as faculdades inerentes ao sujeito e o modo como, abstractamente, os objectos se dão à experiência, Benjamin diz, no texto “Sobre «a lâmpada»”, que na mais profunda camada da consciência as coisas exercem já a sua força em nós, o que aponta para uma resposta mimética. O dom da *mimesis* não será então uma faculdade no sentido transcendental kantiano. A primazia da força que as coisas exercem em nós, a sua historicidade e toda a dimensão ontogenética e filogenética impossibilitam uma aproximação entre as considerações de Benjamin e o projecto kantiano. Quanto muito, talvez se possa falar do poder mimético enquanto condição de possibilidade da experiência, enquanto *organon* da experiência.⁴²⁶ A sua persistência é da ordem de um invariante histórico, não de um *a priori*.

De qualquer forma, poderemos recorrer à análise que Fernando Gil faz a propósito da afinidade na *Crítica da Razão Pura*, sobretudo a da primeira edição, que se rege pela seguinte questão: “qual é o fundamento da percepção de semelhanças, é ela puramente contingente e um simples dado empírico?”⁴²⁷ Neste sentido, tal como a resposta kantiana, fundada na afinidade, a resposta benjaminiana seria *não*. A percepção das semelhanças fundar-se-ia de acordo com uma faculdade (Kant utiliza a analogia de uma força fundamental de comparação) segundo a qual o homem e o mundo se encontrariam desde sempre numa solicitação recíproca e simultânea.⁴²⁸ A existir encontro entre Kant e Benjamin, ele estabelecer-se-ia apenas ao nível desta solicitação recíproca, e nunca na necessidade de estabelecer o poder mimético numa teoria da subjectividade nem num *a priori*.

Um dos principais tópicos focados por Benjamin a propósito da teoria mimética prende-se com a linguagem. Ao estabelecer a noção de “semelhança não sensível”, isto é, uma semelhança que não assenta numa relação analógica, fundamenta assim a

⁴²⁶ *Idem*, *Das Passagen-Werk*, *op. cit.*, [Q°, 24], p. 1038.

⁴²⁷ Fernando GIL, *Mimēsis e Negação*, *op. cit.*, p. 495.

⁴²⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 496.

compreensão da linguagem em termos que acrescentam novos elementos à teoria da linguagem esboçada em textos anteriores. Uma possibilidade arcaica de compreensão das semelhanças não sensíveis encontra-se na astrologia, modelo ao qual já aludimos anteriormente, a propósito do momento do nascimento e do relampejar que lhe é inerente. Ora esse momento implica uma semelhança entre o recém-nascido e uma dada disposição astrológica, semelhança que não assenta em qualquer analogia sensível, não remetendo para um qualquer núcleo empírico que constitua a referência analógica. Portanto, neste sentido, a linguagem seria como que a sobrevivência dessa ordem da semelhança, erigindo-se como um arquivo mágico de semelhanças não sensíveis. A importância da faculdade mimética para a nova compreensão benjaminiana da linguagem é expressa várias vezes na correspondência trocada com Gerhard Scholem ao longo do ano de 1933.⁴²⁹

⁴²⁹ Desde logo numa carta de 28 de Fevereiro: “Se ainda te informar que, sob circunstâncias desta ordem [dificuldades económicas e editoriais], nasceu contudo uma nova – quatro pequenas páginas manuscritas – teoria da linguagem, não me poderás recusar uma continência. [...] Quero apenas assinalar que elas foram fixadas durante o estudo para o primeiro trecho da *Infância Berlinese* (“Wenn ich Dir nun noch mitteile, daß unter so bewandten Umständen dennoch eine neue – vier kleine Handschriftseiten umfassende - Sprachtheorie entstanden ist, so wirst Du mir eine Ehrenbezeugung nicht versagen. [...] Bemerken will ich nur, daß sie bei Studien zum ersten Stücke der “Berliner Kindheit” fixiert wurde”). Walter BENJAMIN, *Briefe 2*, op. cit., pp. 562-565.

4. “Sugar toda a doçura destes cálices”: o inconsciente óptico, o pormenor e o todo

Nos textos em que Walter Benjamin trata mais directamente a questão da semelhança e da *mimesis*, os seus exemplos predilectos não passam pela fotografia. No arco que vai da percepção de semelhanças pelo astrólogo às semelhanças mágicas alojadas na linguagem, parece que apenas indirectamente podemos destacar aquilo que a fotografia faz e dá a ver, muito embora, se olharmos com atenção para algumas passagens dedicadas à fotografia, sob a sua superfície encontraremos o pulsar de questões miméticas. Já o vimos em relação à aura, vê-lo-emos agora em relação ao inconsciente óptico e a outros aspectos inerentes às possibilidades abertas pela técnica fotográfica, aspectos mágicos, relacionados com o mostrar de correspondências ocultas, mas também aspectos que tocam nas formas e nas forças inerentes ao fundo mimético que temos procurado circunscrever.

O poder mimético, a capacidade de ver e produzir semelhanças, encontra-se no homem no seu estado mais elevado, embora a natureza também seja produtora de semelhanças. Vimos esta característica a partir do texto “Caça às Borboletas”, onde, além da imitação e indistinção em relação à presa, o pequeno caçador mostrava ainda ter aprendido algumas leis da “língua estranha em que aquela borboleta e as flores se tinham entendido diante dos seus olhos”⁴³⁰. Mas os textos que mais directamente visam a teoria mimética também fazem referência à *mimesis* na natureza, a qual implica inevitavelmente a reciprocidade do homem, por mais que ao homem moderno seja difícil aceder à esfera das antigas correspondências. Quer em “Sobre «a lâmpada»”, quer num fragmento sobre astrologia a que já nos referimos no capítulo anterior, Benjamin alude aos poderes miméticos da natureza que são libertados numa noite de lua cheia, poderes capazes de provocar uma resposta por parte do homem moderno, que assim se vê reconduzido a uma esfera de experiência que no quotidiano lhe está vedada.⁴³¹

⁴³⁰ Walter BENJAMIN, “Caça às borboletas”, in *Infância Berlinense: 1900, op. cit.*, p. 81. (GS, VII, p. 393).

⁴³¹ Salientamos, no fragmento intitulado “Sobre astrologia”, uma passagem que, visando exactamente lançar as pedras de uma racionalização da astrologia, acaba por elencar também os elementos sobre os quais se erige uma possível articulação (cujas implicações vão muito além da astrologia) entre um cosmos de semelhanças, o acaso, a força mimética e o movimento: neste sentido, as semelhanças detectadas nos

As considerações mais elucidativas, e aquelas que nos permitirão fazer a passagem para questões fotográficas, encontram-se nos textos “Doutrina das Semelhanças” e “Sobre o poder mimético”, ambos escritos em 1933, desenvolvendo argumentos idênticos, apenas com pequenas variações entre si, sendo que o segundo parece ser uma depuração do primeiro. Benjamin refere-se à produção de semelhanças ao nível da natureza por intermédio do mimetismo, isto é, da capacidade adaptativa de certos seres vivos para se tornarem semelhantes ao meio que habitam ou a outros seres vivos. Contudo, o fundamental neste contexto é perceber o que está em causa na produção e percepção de semelhanças por parte do homem, ainda que, histórica e filogeneticamente, deva ser considerada a importância da resposta mimética face à natureza e aos diversos objectos miméticos, resposta que, desde os primórdios da humanidade até aos nossos dias, sofreu necessariamente alterações. Neste âmbito de transformação, aparece como determinante a relação entre micro e macrocosmos, relação que mostra como, primitivamente, o círculo da vida estaria muito mais dominado pela lei da semelhança. Um dos exemplos predilectos de Benjamin é o da astrologia, um caso de semelhança não sensível (*unsinnlich Ähnlichkeit*). Entenda-se por semelhança não sensível, no caso da astrologia, um conceito relativo que significa “que nós, na nossa percepção, já não possuímos aquilo que outrora tornou possível falar de uma semelhança existente entre uma constelação e uma pessoa”⁴³². Neste pesar das transformações do campo da percepção mimética, encontramos uma referência à famosa imagem do iceberg freudiano, embora aplicada num contexto distinto:

A respeito do homem de hoje podemos ainda afirmar: os casos em que no dia-a-dia ele toma consciência das semelhanças são uma ínfima parte dos inúmeros casos determinados inconscientemente pela semelhança. As semelhanças percebidas pela consciência – por exemplo, nos rostos – são, comparativamente às inúmeras semelhanças percebidas inconscientemente ou nem sequer percebidas, como a pequena ponta do iceberg que se vê sair da água, comparativamente ao poderoso bloco submarino. Contudo, estas correspondências naturais só

rostos, na arquitectura, nas formas das plantas, nas nuvens ou nas doenças de pele não passam de minúsculos pontos de vista parciais no cosmos de semelhança. Indo além desta constatação, verifica-se não só que essas semelhanças dependem do acaso de um centro, nós próprios, bem como elas são o resultado de uma força mimética (como a semelhança entre pais e filhos) actuando no interior das coisas. Quer os objectos miméticos, quer os centros miméticos, encontram-se em constante movimento e alteram-se ao longo do tempo. Cf. *Idem*, “Zur Astrologie”, *GS*, VI, pp. 192-193.

⁴³² *Idem*, “Lehre vom Ähnlichen”, *GS*, II, 1, p. 207: “daß wir in unserer Wahrnehmung dasjenige nicht mehr besitzen, was es einmal möglich machte, von einer Ähnlichkeit zu sprechen, die bestehe zwischen einer Sternkonstellation und einem Menschen”.

adquirem um significado decisivo à luz da observação de que todas elas são, fundamentalmente, estimulantes e despertadores daquele poder mimético que, no homem, lhes responde.⁴³³

Os aspectos de escala, de ocultações e revelações – que não são apenas espaciais, redutíveis a um conceito de medida ou de extensão, nem sensíveis (segundo a caracterização das semelhanças não sensíveis), que não são apenas redutíveis a um paradigma de pura visibilidade, mas envolvem também pulsões miméticas e forças mágicas, repercutindo-se na própria complexidade da vivência humana – são aspectos de limiar entre consciente e inconsciente, entre percepção, intuição, adivinhação, recordação ou identificação, trabalhando por dentro a percepção e a produção de semelhanças. Neste contexto, são também de uma extrema importância para a arte e para a fotografia.

O trecho citado coloca-nos de novo perante a questão da fisionomia e das transformações que a percepção fisionómica sofreu ao longo dos tempos. Coloca-nos, portanto, no território fotográfico de August Sander e dos desafios históricos que ele levantou e levanta.⁴³⁴ De acordo com a perspectiva desenvolvida em “Pequena História da Fotografia”, esses desafios pressupõem uma reflexão sobre o rosto e a importância que este teve e tem para o cinema e a fotografia. Mas nem só de rostos se alimentam as preocupações fisionómicas e miméticas presentes nesse texto, a ordem das correspondências é bastante mais ampla e atinge outros fenómenos fotográficos. Talvez aquilo que vimos até agora a propósito da faculdade mimética possa lançar alguma luz sobre o inconsciente óptico – já tantas vezes assinalado, embora nem sempre acompanhado pelo devido resgate dos traços fortes do pensamento de Benjamin. Mencionando exactamente um espaço habitado por uma ordem inconsciente, que se encontra na mais íntima relação com as questões técnicas da fotografia, é-nos dito que:

⁴³³ *Idem, ibidem*, p. 205: “Noch für die Heutigen läßt sich behaupten: die Fälle, in denen sie im Alltag Ähnlichkeiten bewußt wahrnehmen, sind ein winziger Ausschnitt aus jenen zahllosen, da Ähnlichkeit sie unbewußt bestimmt. Die mit Bewußtsein wahrgenommenen Ähnlichkeiten – z. B. in Gesichtern – sind verglichen mit den unzählig vielen unbewußt oder auch garnicht wahrgenommenen Ähnlichkeiten wie der gewaltige unterseeische Block des Eisbergs im Vergleich zur kleinen Spitze, welche man aus dem Wasser ragen sieht. Diese natürlichen Korrespondenzen aber erhalten die entscheidende Bedeutung erst im Licht der Überlegung, daß sie alle, grundsätzlich, Stimulantien und Erwecker jenes mimetischen Vermögens sind, welches im Menschen ihnen Antwort gibt”.

⁴³⁴ Sobre esta questão conferir *supra* **II. 4. Da reconfiguração do espaço à fisionomia da história.**

Só conhecemos este inconsciente através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise. As particularidades estruturais, os tecidos das células, com os quais a técnica e a medicina costumam contar – tudo isto tem, originalmente, mais afinidades com a câmara fotográfica do que a paisagem expressiva ou o retrato que reflecte a alma do retratado. Ao mesmo tempo, porém, a fotografia revela com este material os aspectos fisionómicos, mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem o seu lugar nos sonhos diurnos, mas agora, grandes e formuláveis, tornam visível a diferença entre a técnica e a magia enquanto variável totalmente histórica.⁴³⁵

O inconsciente para que Benjamin parece apontar, mais do que freudiano, parece ser o das pulsões miméticas, aquelas que, desde a infância, foram exercitadas pela criança, sobretudo através do jogo e da brincadeira, e que agora podem encontrar o seu contraponto visível. Contudo, a analogia entre inconsciente óptico e inconsciente pulsional não deixa de ser fundamental, constituindo uma das grandes inovações teóricas na compreensão das novas técnicas ópticas e suas consequências ao nível da experiência humana e da arte. Neste sentido, a estreita relação entre fotografia e surrealismo foi desde logo apontada por Benjamin, que, como vimos no capítulo anterior, reconhecia nas fotografias de Atget uma limpeza do espaço e um realce dos pormenores que preparavam o terreno para a fotografia surrealista. No início da década de 1980, Rosalind Krauss recupera e desenvolve algumas destas ideias numa série de trabalhos, nomeadamente no famoso texto “Photographic Conditions of Surrealism”, acentuando, entre outros aspectos, as estratégias surrealistas do *espaçamento* e do *duplo*, estratégias que conviviam paradoxalmente com o carácter indexical da fotografia e assim criavam um signo específico, a “natureza-como-representação, a natureza-como-signo”⁴³⁶. Esta leitura é simultaneamente um aprofundamento e uma restrição do inconsciente óptico no campo artístico, sendo acompanhada, de modo paradigmático, pelas questões do índice e do signo, questões que, como vimos no início deste capítulo,

⁴³⁵ *Idem*, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, pp. 246-247 (GS, II, 1, pp. 371-372).

⁴³⁶ Cf. Rosalind E. KRAUSS, “Photographic Conditions of Surrealism”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit.*, pp. 87-118. Avaliar se esta e outras aproximações de Krauss às intuições benjaminianas fazem ou não justiça ao contexto inicial onde estas foram proferidas (e o que se ganha e perde com os desvios), avaliar da pertinência filosófica e artística de futuros périplos kraussianos pelo “inconsciente óptico” (e o que está por detrás dos seus desvios), seria o tema de outro debate, interessante e que talvez nos ajudasse a perceber melhor por que razões o inconsciente óptico pôde tornar-se um lugar-comum.

correspondem também a uma restrição dos traços ontológicos da fotografia, da sua relação com a semelhança e com o vivido.

A analogia entre inconsciente óptico e psicanálise é ainda mais desenvolvida em “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, texto onde o inconsciente óptico serve também para dar conta de inovações que, embora baseadas em diferentes técnicas, são comuns à fotografia e ao cinema.⁴³⁷ O facto de pensar conjuntamente a fotografia e o cinema mostra como Benjamin não está interessado nas questões técnicas em si mesmas, mas sobretudo nos processos que se desenvolvem com essas mesmas técnicas. Que processos fundamentais são esses, que ordens de pensamento e de experiência estão neles implicados, que subtis distinções podem ser encontradas na variedade de fotografias que existem no mundo, todas estas questões, que também temos tentado fazer nossas, compõem o quadro da abordagem à fotografia que procuramos desenvolver nesta dissertação em articulação com o pensamento benjaminiano.

São dois os exemplos fotográficos que, na sequência da citação acima transcrita, ilustram o inconsciente óptico, exemplos que manifestam também duas formas de relação entre técnica e magia: as ampliações de plantas elaboradas por Karl Bloßfeldt e os retratos de David Octavius Hill (ver **Figura 52**). Mais adiante, em **III. 5. d. O nome e o jogo no Teatro do Mundo**, desenvolveremos o facto de Benjamin se referir à fotografia da peixeira de Hill como possuindo “qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a «arte»”⁴³⁸. Desenvolveremos,

⁴³⁷ Cf. Walter BENJAMIN, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, *op. cit.*, pp. 232-233 (GS, I. 2, pp. 498-500). Uma outra analogia neste texto ilustra um elemento que queremos destacar, pois ele atravessa as considerações de Benjamin sobre fotografia: a analogia entre o aparecimento da fotografia e do cinema e a pintura no Renascimento. O núcleo desta analogia é a interpenetração entre arte e ciência, ou seja, a integração na arte de elementos provindos de áreas científicas (no caso da pintura do Renascimento) e uma crescente indistinção entre arte e ciência (no caso da fotografia e, mais particularmente, no cinema), sendo que este último aspecto é enaltecido por Benjamin enquanto tarefa revolucionária do cinema. A disseminação e diversificação da fotografia e do cinema ao longo do século XX vaporizam este prognóstico, contudo, a ambiguidade do cinema como “arte industrial”, nem arte nem ciência no sentido tradicional, detectada desde logo nos seus primórdios, não deixa de valer como um traço forte que ainda hoje nos deve levar a reflectir. Gilles Deleuze também enuncia esta ambiguidade, não deixando de assinalar, por outro lado, a passagem para a compreensão da forma moderna de movimento, de matriz bergsoniana, que o cinema granjeou. Entre arte e ciência, superando-as, construindo algo novo, o cinema, enquanto pensamento do movimento e do tempo, mostra ser o órgão de uma nova realidade, fundada no “instante qualquer” e sua relação ao todo e à duração. Cf. Gilles DELEUZE, “Chapitre 1: Thèses sur le mouvement. Premier commentaire de Bergson”, in *Cinéma 1. L’Image-mouvement*, *op. cit.*, pp. 9-22.

⁴³⁸ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 246 (GS, II. 1, p. 370).

portanto, as articulações entre técnica, magia e nome, pois elas remetem também para o âmago do pensamento benjaminiano. Para já, debruçemo-nos sobre as fotografias de Bloßfeldt e sobre alguns aspectos focados quer em “Pequena História da Fotografia”, quer numa recensão que Benjamin dedicou ao livro onde elas foram publicadas.

As fotografias que apareceram em *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder (Formas Originárias da Arte. Imagens Fotográficas de Plantas)*, de 1928, respondem às possibilidades técnicas de ampliação abertas pela fotografia (ver **Figuras 53 e 54**). Neste sentido, embora de uma forma indirecta, pois não se trata exactamente do aspecto mencionado nos textos sobre semelhança, podemos dizer que também elas fazem ver as correspondências entre um micro e um macrocosmos, se bem que, mais restritamente, o que está em causa seja o acesso a um microcosmos por intermédio da ampliação óptica. De qualquer forma, não deixamos de nos situar num território habitado por questões de escala, de correspondência entre diversas ordens perceptivas. Não deixamos de nos situar num espaço onde a fotografia joga inevitavelmente com questões de semelhança, de correspondências e analogias, revelando formas e forças miméticas. Além do mais, na “ampliação não se trata apenas de explicitar aquilo que «assim como assim» não se vê com nitidez, mas antes se põe a descoberto formações estruturais da matéria, totalmente novas”⁴³⁹. Sintomaticamente, este conjunto de fotografias situa-se algures entre arte e ciência.

A entrada na matéria, à qual o cinema após o movimento, pode perfeitamente ser articulada com o “olho-matéria” de Dziga Vertov, que tão importante é para o desenvolvimento das questões do movimento e da montagem no cinema, importância que se torna manifesta na compreensão deleuziana da imagem-movimento. Não queremos estabelecer uma relação entre pontos de vista tão distintos como os de Deleuze e Benjamin, mas não deixaremos de assinalar que talvez o inconsciente óptico do último – seja ao nível da fotografia ou do cinema – não esteja assim tão afastado dessa nova ordem de pensamento do movimento e do tempo que o primeiro descortina no cinema, sustentada numa leitura begsonianana do movimento, articulando os instantes quaisquer com o todo: “E é a terceira tese de Bergson, ainda em *L'Évolution Créatrice*. Se tentássemos dar-lhe uma fórmula brutal, diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo

⁴³⁹ *Idem*, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, *op. cit.*, p. 233 (GS, I. 2, p. 500).

ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo de mais profundo, que é a mudança na duração ou o todo”⁴⁴⁰. Quer para Benjamin, quer para Deleuze, trata-se de uma inaudita entrada na matéria. Contudo, pelo facto de estar vedada à duração, pelo facto de ser um *molde* e não uma *modulação*, a fotografia, para Deleuze, fica a meio caminho, quer ao nível do movimento, quer ao nível do tempo.⁴⁴¹ O ponto fulcral da possível relação entre as indicações de Benjamin e as teses de Deleuze estará menos no movimento – e sua imanência – e mais na própria matéria – na sua relação com movimentos e tempos específicos, também capazes de estabelecer articulações entre o singular e o todo. As questões fisionómicas e morfológicas levantadas pelo trabalho de August Sander, tal como o abordámos no capítulo anterior, são disso um exemplo. A leitura das fotografias de Bloßfeldt, que analisaremos já de seguida, reforça também esta ideia. Que a fotografia possa dar conta de um outro tipo de movimentos (mais próximos da relação entre fixação e metamorfose), de um outro modo de experienciar o tempo (seja ao nível da duração nas montagens e nas séries, do espoletar de vivências afectivas e sentimentais da duração ou da relação – de cariz benjaminiano – entre um Agora e um Outrora, com todas as consequências históricas que lhe se são inerentes), essas questões, que seja do nosso conhecimento, permanecem em aberto e não são eliminadas pelo aparecimento do cinema, qualquer que seja a base teórica de que partamos.

Intuímos a existência de aspectos “anti-fotográficos” no pensamento deleuziano.⁴⁴² Dizemos “anti-fotográficos”, ainda que sabendo o exagero desta afirmação (sobretudo em relação a um pensador que por vezes consegue ser tão generoso), pois queremos manter o que nela pode existir de provocatório – e que vale também como uma provocação ao pensamento deleuziano. A fotografia levanta questões de representação, de semelhança, de evidência, de clichés, de irradiações da realidade, etc., que não são facilmente articuláveis no quadro do empirismo transcendental de Deleuze, por mais que alguns aspectos deste empirismo

⁴⁴⁰ Gilles DELEUZE, *Cinema 1. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 18.

⁴⁴¹ Para a questão do *molde* e da *modulação*, que Deleuze reconstitui a partir de noções de Gilbert Simondon e de André Bazin, cf. *idem*, *ibidem*, p. 39. Para a questão do tempo e do *opsigno* – que começa a aparecer de forma mais apurada nos filmes de Ozu – e de uma distinção radical entre cinema e fotografia, cf. *idem*, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., pp. 22-29.

⁴⁴² Embora o pensamento de Deleuze possa ser fértil no enriquecimento de aspectos da fotografia e das suas explorações artísticas. Por outro lado, são já vários os ensaios de aplicação do “modelo deleuziano” à fotografia, uns melhor conseguidos de que outros. André Rouillé, no nosso entender, não é convincente. Neste sentido, o trabalho mais ambicioso, e porventura o que mereceria uma maior atenção, é o de Damian SUTTON, *Photography, Cinema, Memory. The Cristal Image of Time*, op. cit., ainda que em alguns momentos pareça demasiado fiel aos livros de Deleuze sobre o cinema, efectuando transposições que não têm em conta a primazia das diferenças fotográficas.

transcendental possam ser uma abertura de possibilidades numa reflexão sobre o fotográfico. Para verificarmos essas resistências à fotografia, além da contraposição entre fotografia e cinema, basta atendermos à passagem da figura à figuração – ou a uma outra ordem de Figura – que nos é dada pela leitura deleuziana da pintura de Francis Bacon, passagem que se faz essencialmente pela anulação do carácter de semelhança da fotografia, pela desfiguração dos clichés com os quais a fotografia enche as telas. Só assim, pela desfiguração, se tornam visíveis as Figuras de segunda ordem, que fazem “o semelhante, mas por meios acidentais e não de semelhança”⁴⁴³. Embora concordemos que Deleuze compreendeu em profundidade a contraposição entre cinema e fotografia (fundada no carácter estático do *molde* da fotografia, o qual tem inúmeras consequências) à luz de uma leitura que aprofunda e extrapola o pensamento de Bergson, bem como a contraposição entre fotografia e a pintura de Francis Bacon (sustentada pela própria prática artística de Bacon), não deixa de ser verdade que, não sendo vista “em contraposição”, a fotografia abre-se a toda uma complexidade e variedade de modos de experienciar o movimento e o tempo, seja ao nível da exploração de técnicas básicas, seja ao nível dos seus processos, dos desenvolvimentos mais “espirituais”, mais criativos, mais artísticos, seja ao nível das mais prosaicas vivências subjectivas – relativas à memória e à rememoração, sentimentais e de muitas outras ordens.

Mas voltemos às ampliações de Bloßfeldt, pois elas podem iluminar aquilo que acabámos de enunciar. Em traços gerais, e de uma perspectiva empírica relativa aos aspectos técnicos que ainda hoje seguem os princípios ópticos dos primórdios da fotografia, existem objectivas macro, cuja principal função é ampliar os objectos que estão próximos, e existem as teleobjectivas, que também podem ter função macro, mas

⁴⁴³ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Les Éditions du Seuil, Paris, 2002 [1981], p. 92. Para Deleuze, trata-se de pensar a fotografia e o cliché na pintura de Francis Bacon ou, mais precisamente, o necessário mergulho nos clichés para deles arrancar, por transfiguração, a pintura e as suas forças. Poderemos articular esta primeira crítica dos clichés com aquela que, em 1985, será retomada no segundo volume que Deleuze dedica ao cinema. Também aí estará em jogo a capacidade de “arrancar aos clichés uma verdadeira imagem” e, sobretudo, a tarefa mais difícil: “saber no que é que [en quoi] uma imagem óptica e sonora não é ela própria um cliché, ou melhor, uma foto” (*idem*, *Cinéma 2. L’Image-temps*, op. cit., pp. 32-33). Começando a enunciar uma espécie de resposta, sustentada pela ideia de que não é suficiente parodiar o cliché ou criar espaços para esvaziá-lo, Deleuze diz: “Não basta perturbar as ligações sensorio-motoras. Há que *juntar* [joindre] à imagem óptico-sonora forças imensas que não são as de uma consciência intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital” (*idem*, *ibidem*, pp. 33-34). Arriscamos dizer que, mais do que contrapor fotografia e cinema, Walter Benjamin pensa a conjugação das forças intelectuais e sociais da fotografia na sua – sempre já – inscrição vital, gesto que impossibilita a sua compreensão genérica e sistemática. Aquilo que expusemos no **Capítulo II** a propósito das noções de *exercício* e *presença de espírito* vai ao encontro desta ideia, que é no fundo uma tese do nosso trabalho. As últimas secções do presente capítulo visam também abrir estas questões.

que visam sobretudo aproximar os objectos longínquos. Na verdade, e dando um passo além das questões técnicas e das suas determinações cegas, se é verdade que até certo ponto a ampliação e a aproximação se confundem, inscrevendo-se numa mesma manipulação das proximidades e distâncias, já aquilo que dão a ver, e os efeitos sobre o observador, são distintos. Com a ampliação, entramos mais directamente num espaço de intimidade estrutural. Ora, no nosso entender, é exactamente este espaço de intimidade que, no mundo das plantas fotografadas por Bloßfeldt, permite, do ponto de vista analógico, não só o reconhecimento de formas, mas também o reconhecimento de motivos de formas artísticas nas formas das plantas ampliadas. Este aspecto não deixa de ser assinalado em “Pequena História da Fotografia”: “as mais antigas formas de colunas nas folhas da cavalinha, o báculo episcopal num feto arborescente, árvores totémicas em rebentos de castanheiro e de ácer dez vezes ampliados e no cardo penteador ornamentos góticos”⁴⁴⁴.

Mas aquilo que pode ser visto nas fotografias de Bloßfeldt vai além destes aspectos analógicos. Na recensão intitulada “Novidades sobre Flores” (“Neues von Blumen”), publicada em Novembro de 1928, em *Die Literarische Welt*, Benjamin não poupa elogios ao trabalho de Bloßfeldt, dizendo que ele fez algo de extraordinário relativamente ao inventário da percepção humana, algo capaz de alterar a nossa imagem do mundo. Neste sentido, segue a intuição de Moholy-Nagy – insuflada de confiança face aos feitos e às virtudes da fotografia – relativamente à ideia de que até a investigação e a pesquisa em fotografia, explorando os avanços tecnológicos, podem ter resultados originais e criativos.⁴⁴⁵ Só a fotografia é capaz de revelar todo este conjunto

⁴⁴⁴ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 247 (GS, II, 1, p. 372).

⁴⁴⁵ Cf. *Idem*, “Neues von Blumen”, GS, III, p. 151. Neste contexto, Benjamin citará ainda uma frase de Moholy-Nagy (que aparece também em “Pequena História da Fotografia”): “O analfabeto do futuro não será o iletrado, mas aquele que não tiver conhecimentos de fotografia”. Não exploraremos a fundo a influência do pensamento de Moholy-Nagy sobre Benjamin, nem as anotações que aquele desenvolve sobre a arte e a fotografia. Contudo, não podemos deixar de assinalar que, na constante pesagem das potencialidades e das fraquezas da fotografia, as referências benjaminianas a Moholy-Nagy marcam quase sempre uma ideia de abertura perceptiva, de emancipação da fotografia face às outras artes e, inclusivamente, de dimensão utópica (no sentido em que a abertura de percepção possibilitada pelas novas técnicas faz parte de um conjunto de progressos que envolvem, ou devem envolver, o ser humano como todo, a relação à vida). Proponente de uma “Nova Visão” e crítico do pictorialismo fotográfico (crítica que Benjamin certamente terá em mente quando critica os trejeitos artísticos da fotografia), Moholy-Nagy não foi apenas um artista, foi também um profundo experimentador, um pedagogo e um teórico que, partilhando muitas ideias com o construtivismo russo e algumas tendências da Bauhaus, construiu uma obra singular e bastante influente. A complexidade e a riqueza criativa do pensamento de Moholy-Nagy estão bem patentes no conhecido texto de 1925, *Malerei, Fotografie, Film*, reeditado em 1927 numa versão ampliada. Remetemos para a tradução francesa desse texto e de outros bem demonstrativos do que acabámos de dizer, na colectânea László MOHOLY-NAGY, *Peinture*,

de analogias e formas que a nossa indolência foi cobrindo, analogias e formas que, contudo, não deixaram de exercer inconscientemente os seus efeitos e de ser reconhecidas por alguns espíritos de olhar mais penetrante.

O livro de Bloßfeldt insere-se assim no velho debate sobre a relação entre natureza e arte, sobre a arte como imitação da natureza, embora, como veremos, esta imitação tenha de ser enquadrada numa dimensão mimética alargada, capaz de absorver simultaneamente algo da natureza e de restituí-lo na sua diferença, no seu movimento de metamorfose. É esse, pelo menos, o entendimento de Benjamin quando diz, na recensão, que as formas originárias (*Urformen*) não funcionam apenas como modelos para a arte, mas sempre estiveram em jogo em tudo o que foi criado. “Formas originárias da arte” equivale assim a “formas originárias da natureza”⁴⁴⁶. Contudo, *Formas Originárias da Arte* praticamente não tem palavras, não argumenta acerca do debate mencionado, limitando-se a *mostrar* os resultados fotográficos. Este silêncio, que não deve ser confundido com negligência, é também uma valorização das virtudes do talento técnico e da observação, pois “aqui o talento é mais importante do que o saber.”⁴⁴⁷ As fotografias de Bloßfeldt estarão assim mais próximas dos procedimentos relativos à série e à montagem, estarão mais próximas dos problemas perceptivos da morfologia, do que propriamente dos debates académicos sobre as relações entre a natureza e a arte.

Nesse mostrar de relações, não é insignificante o facto de Bloßfeldt fazer ampliações, as quais, não revelando propriamente o mundo microscópico, são contudo capazes de mostrar *formas de estilo*.⁴⁴⁸ Klee e Kandinski são referidos por Benjamin a propósito da sua capacidade para trabalhar nas regiões microscópicas, pondo-nos em contacto, através da sua pintura, com essas regiões, absorvendo e revelando algo que, contudo, é inacessível a um microscópio. Benjamin estar-se-á, porventura, a referir à depuração de elementos pictóricos e à atenção que ambos dedicaram aos elementos primordiais (linha, ponto, cor, movimento, etc.), os quais, por sua vez, abrem para regiões e visões espirituais e cósmicas. Num mesmo sentido, embora seguindo os processos técnicos da ampliação, e não os da utilização do microscópio, também as

Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie, trad. Catherine Wermester, Jean Kempf e Gérard Dallez, pref. Dominique Baqué, Gallimard, 2008.

⁴⁴⁶ Walter BENJAMIN, “Neues von Blumen”, *GS*, III, p. 152.

⁴⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 151: “hier ist wichtiger als das Wissen das Können”.

⁴⁴⁸ Benjamin refere-se, sem desenvolver a referência, ao livro *Stilfragen*, de Alois Riegl, onde este estuda a influência de formas naturais nos períodos estilísticos artísticos do mundo antigo.

fotografias de Bloßfeldt absorvem e revelam imperativos de imagem que não se limitam a uma mera reprodução de formas.

De cada cálice e de cada folha saltam, na nossa direcção, imperativos de imagem interiores [*Bildnotwendigkeiten*] que têm a última palavra em todas as fases e estádios do que se está a engendrar como metamorfose. Isto toca numa das mais profundas, mais insondáveis formas do criativo, na variante que sempre foi, acima de outras, a forma do génio, da colectividade criativa e da natureza. Ela é o oposto fecundo, dialéctico, da invenção: o *Natura non facit saltus* dos Antigos. Poder-se-ia, numa suposição ousada, nomeá-la como o princípio vital feminino e vegetal. A variante é a cedência e a concordância, a flexibilidade e aquilo que não tem fim, a astúcia e o omnipresente.⁴⁴⁹

Um dos aspectos aflorados por Benjamin nesta passagem leva-nos além da mera relação analógica entre formas naturais e formas artísticas, tal como nos leva além da mera relação analógica entre cada uma das fotografias que fazem parte da série *Formas Originárias da Arte*. Esse aspecto tem a ver com o acesso – uma espécie de chave – que as fotografias de Bloßfeldt nos dão em relação ao reconhecimento dos movimentos de metamorfose. Ora, no nosso entender, este aspecto pode ser também articulado – o que Benjamin não faz – com uma noção de que Paul Klee tanto fala nos seus textos, a de configuração dinâmica das formas artísticas (*Gestaltung*), visando exactamente fazer sobressair a dimensão de engendramento das formas.⁴⁵⁰ Esta configuração dinâmica, assim como a simultaneidade pluridimensional que lhe é inerente, são processos fundamentais na explicitação do processo criativo segundo Klee. São também elementos que devem entrar em consideração numa reflexão sobre o alcance e os limites da linguagem em relação ao que se passa nesse processo criativo, pois nele se joga um acesso às formas que se abre ao todo, na procura de uma imagem-matriz.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 153: “Aus jedem Kelche und jedem Blatte springen uns innere Bildnotwendigkeiten entgegen, die in allen Phasen und Stadien des Gezeugten als Metamorphosen das letzte Wort behalten. Das rührt an eine der tiefsten, unergründlichsten Formen des Schöpferischen, an die Variante, die immer vor andern die Form des Genius, der schöpferischen Kollektiva und der Natur war. Sie ist der fruchtbare, der dialektische Gegensatz zur Erfindung: das *Natura non facit saltus* der Alten. Das weibliche und vegetabilische Lebensprinzip selber möchte man mit einer kühnen Vermutung sie nennen dürfen. Die Variante ist das Nachgeben und das Beipflichten, das Schmiegsame und das, was kein Ende findet, das Schlaue und das Allgegenwärtige.”

⁴⁵⁰ Cf. Paul KLEE, “Filosofia da criação artística”, in *Escritos sobre Arte*, trad. Catarina Pires e Marta Manuel, rev. João Barrento, Cotovia, Lisboa, 2001, pp. 54-61.

⁴⁵¹ *Idem*, “Sobre os princípios criativos da arte moderna”, in *Escritos sobre Arte*, op. cit., pp. 18-37. É no final desta conferência (p. 37) que Klee profere as – cristalinas e enigmáticas, entretanto tornadas célebres – frases relativas ao “povo que falta”:

Relembramos uma frase, proferida na conferência “Sobre os princípios criativos da arte moderna”, que Klee recupera de Goethe: “Cria, artista, não fales”. Mais do que uma proibição, esta frase é, como Klee tão bem percebeu, uma maldição que paira inevitavelmente sobre as palavras que visam acercar-se dos segredos do processo criativo e do engendramento das formas, maldição que paira, de diferentes modos, sobre os escritos de Klee, sobre o silêncio de Bloßfeldt (cujas fotografias serviam inicialmente como manual de ensino para os seus alunos de artes em Berlim), sobre a tarefa crítica de Benjamin.

Mas as “visões secretas” reveladas pelas fotografias de Bloßfeldt não concernem apenas as artes pictóricas e a escultura. Na introdução escrita para a primeira edição do livro, o principal impulsionador da publicação, o galerista e colecionador de arte Karl Nierendorf, refere-se também à dança, indicando a fotografia intitulada “Aconitum. Eisenhut” como um exemplo privilegiado (ver **Figura 55**). Entendida como transformação do corpo humano em expressão, a dança pode encontrar o seu símbolo (*Gleichnis*) num rebento de uma planta, espaço onde podem surgir os sonhos, as tensões psíquicas e os gestos infantis. Desenvolvendo-se através de movimentos e ritmos do corpo, numa renovação constante, a dança deve arrancar ao fluxo da sua evolução o gesto intensivo que, contudo, não pode manter permanentemente, não pode fixar. Entre as fotografias de Bloßfeldt e a dança, trata-se de uma analogia invertida (pensamos sobretudo na imagem de dois cones cujas pontas se tocam, como se se expandissem de um mesmo lugar que é já sempre diferente, o lugar onde se tocam sem se unirem – o movimento de metamorfose), simétrica, com um mesmo núcleo, um *symbolon* unindo-se por contraste: ao passo que a planta não cessa de tomar sempre de novo a forma eterna, que antes de se desenvolver sempre de novo se torna para nós o símbolo de um corpo animado, a dança tem de repetir constantemente os movimentos de forma a fixar a expressão da alma, tocando assim na atmosfera temporal da arte.⁴⁵² Ora as fotografias de Bloßfeldt colocam-se, a seu modo, no coração desse símbolo material e diferencial,

“Devemos continuar a busca.

Já encontrámos as partes, mas ainda não o todo.

Ainda não temos esta última força, porque nos falta o suporte de um povo.

Mas procuramos um povo; já iniciámos essa busca na Bauhaus. Começámos com uma comunidade à qual damos tudo o que temos.

E mais não podemos fazer.”

⁴⁵² Cf. Karl NIERENDORF, “Einleitung”, in Karl BLOßFELDT, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1935 [1928], pp. IX-X.

fixando as formas, mas dando a ver os movimentos de metamorfose e de temporalidade que as constituem.⁴⁵³

Ainda a propósito da dança, da *mimesis* e da dificuldade em pensá-las com a linguagem, assinalemos que, no texto “Problemas da Sociologia da Linguagem”, Benjamin opõe à teoria da linguagem onomatopeica (mimese em sentido restrito) uma teoria da linguagem expressiva que assenta nos movimentos do corpo (mimese em sentido lato), apoiando-se nas investigações de Richard Paget e Marcel Jousse.⁴⁵⁴ Embora tratando-se de um estudo mais prospectivo do que propriamente argumentativo – tratando-se de um trabalho de teor mais académico, feito por encomenda –, ainda assim esta presença das questões miméticas ao nível da linguagem não deixa de poder ser articulada com a teoria elaborada em “Doutrina das Semelhanças”, assente na faculdade mimética e na noção de “semelhanças não sensíveis”. Do ponto de vista dos estudos linguísticos, estas questões permitem-nos pensar conjuntamente a função semântica e o valor expressivo da linguagem.

Segundo Ernst Jünger, a unidade implícita na entre-expressão, isto é, as relações profundas entre coisas que escapam ao âmbito da anatomia (por exemplo, os nossos olhos e o olho que adorna a asa de uma borboleta), são a representação de uma unidade da *mimesis* no sentido mais abrangente do termo: “todos nós representamos uma só e a mesma coisa. Isto vale também para as danças e jogos primitivos, para os universos do conto e do totem, para as máscaras e as procissões culturais. A dança toca mais fundo do que a palavra”⁴⁵⁵. Restabelece-se assim, em novos termos, a relação profunda que pode

⁴⁵³ Não queremos deixar de assinalar o modo como esta passagem da introdução de Karl Nierendorf ecoa alguns dos temas que discutimos no seminário “Arte e Corpo – sobre o processo criativo”, orientado pelo Professor José Gil no ano lectivo 2011-2012, seminário onde também foram questões os problemas do momento privilegiado, da expressão, da intensidade. Que a fotografia seja utilizada quer no aperfeiçoamento da dança japonesa Butoh, quer nos exercícios multidisciplinares orientados pela bailarina e coreógrafa Vera Mantero, são pormenores cheios de significação e complexidade, os quais, contudo, revelam a capacidade que a fotografia tem de se aproximar de algo determinante relativamente à expressão. Ou, melhor dizendo, e seguindo mais de perto o curso da nossa dissertação e a proximidade da fotografia à evidência, à realidade e à semelhança: uma reprodução fotográfica de formas ou estados de coisas possui virtualmente uma potencialidade expressiva que, contudo, necessita de uma grande “liberdade de percepção”, que não se esgote nem na condenação da representação (e da semelhança), nem na consideração estática das formas. A grande dificuldade é pensar a fotografia numa tensão entre estas duas exigências. Arriscamos dizer que é esta capacidade que faz de Walter Benjamin um pensador privilegiado quando se trata de articular filosofia e fotografia.

⁴⁵⁴ Cf. Walter BENJAMIN, “Probleme der Sprachsoziologie”, *GS*, III, pp. 452-480. Estando relacionada com este desvio pela dança, atente-se na passagem de Mallarmé citada por Benjamin nesse texto (p. 478), apontada como possível motivo de *A Alma e a Dança* de Valéry: “«A bailarina», diz Mallarmé, «não é uma mulher, mas sim uma metáfora capaz de trazer à expressão um aspecto das formas elementares da nossa existência: espada, cálice [*Becher*], flor, ou outra.»”.

⁴⁵⁵ Ernst JÜNGER, *Type, Name, Gestalt*, *op. cit.*, § 21, p. 398.

existir entre os movimentos expressivos de um corpo e as fotografias de Bloßfeldt. A proximidade ao todo, tarefa de *daimon*, constitui um limite indemonstrável de tudo o que temos exposto, limite que não é apontado explicitamente por Walter Benjamin, mas que podemos de alguma forma intuir a partir das citações e da discussão que ele introduz, enquanto crítico, a propósito de *Formas Originárias da Arte*: quer a comparação que faz com os desenhos de Grandville, que fazem todo o cosmos emanar do mundo das plantas (caricatura cujas feridas são de alguma forma curadas, redimidas pelas fotografias de Bloßfeldt)⁴⁵⁶, quer os conceitos trazidos a debate, conceitos relativos às relações milenares entre a arte e a natureza e próximos da morfologia goethiana, apontam no sentido de uma relação entre o inconsciente óptico e a aproximação ao todo. A iluminação do pormenor é assim investida de uma “escala” que, como atrás dissemos, vai além da medida e de um puro jogo entre visibilidade e invisibilidade, entrando em domínios cósmicos. Também o ponto cinzento de Klee, embora com outros meios e outras consequências, tem a capacidade de fazer essa passagem:

O símbolo formal deste “não-conceito” [o caos] é o ponto que, na verdade, não é ponto nenhum, é o ponto matemático. O algo que-é-nada ou o nada que-é-algo é um conceito não conceptual da ausência de síntese. Se deixarmos que esse conceito se torne fisicamente perceptível (como se fizéssemos um balanço no interior do caos), alcançamos o conceito de cinzento, o ponto em que se decide o devir e o perecer: o ponto cinzento. Este ponto é cinzento, porque não é branco nem preto, ou porque é tanto branco como preto.

[...]

A elevação de um ponto a valor central constitui o momento cosmogénico. A este processo corresponde a ideia de todo o princípio (por exemplo, a criação), ou melhor, o conceito de ovo.⁴⁵⁷

Não é este o lugar para aprofundarmos esta teia de relações e influências, nem para explorarmos as complexas relações entre formas, metamorfoses e linguagem. De qualquer modo, é de assinalar que Walter Benjamin veja no trabalho de Bloßfeldt, não apenas o resultado de um fotógrafo artesanal ou de alguém que sabe usar perfeitamente as técnicas de ampliação, mas uma profunda intersecção entre arte e conhecimento.

⁴⁵⁶ Walter BENJAMIN, “Neues von Blumen”, *GS*, III, p. 152.

⁴⁵⁷ Paul KLEE, “As Coisas na Natureza: Essência e Aparência”, in *Escritos sobre arte*, op. cit., p. 65.

Benjamin entende as fotografias de Bloßfeldt como pertencendo simultaneamente a uma nova tecnologia, ao desenvolvimento dos seus processos e a um problema fundamental relativo às formas e às configurações dinâmicas do acto criativo, seja ao nível da natureza, seja ao nível da arte.⁴⁵⁸

Portanto, um fotógrafo é também, ou pode ser também, aquele que consegue aceder a um domínio perceptivo, a um inconsciente óptico onde, além da revelação de mundos capazes de se dirigirem ao todo, se trata também, e mais singelamente, de levantar o véu que a nossa indolência deposita incessantemente sobre as coisas. Este véu pode eventualmente confundir-se (assim o interpretamos) com a aura que se acumula em torno de um objecto da intuição, pode estar numa intrínseca relação com o invólucro que todo o objecto tem em torno de si.⁴⁵⁹ Não julgamos existir aqui uma contradição nos termos. Já várias vezes assinalámos que, mais do que defender um movimento único de decadência ou ressurgimento da aura, o que está em causa é perceber aquilo

⁴⁵⁸ Compreender as palavras que Benjamin dedica ao trabalho de Bloßfeldt, implica também aceitar – contra certas interpretações que visam detectar uma confusão, nas teses benjaminianas, entre procedimentos fotográficos (ampliação, por exemplo) e cinematográficos (aceleração ou ralenti, por exemplo) – a seguinte constatação de Georges Didi-Huberman: “os processos que [Benjamin] considerava interessantes seriam transversais a todos os domínios técnicos, estéticos e intelectuais (fotografia, cinema, pintura, arquitectura, filosofia).” Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le Temps*, op. cit., pp. 143-144. Esta subtil distinção entre *procedimentos técnicos* e *processos transversais* que são *já sempre técnicos, estéticos e intelectuais*, permite-nos também pensar como a relação entre fotografia e filosofia se materializa no pensamento de Benjamin sob diferentes prismas que se interpenetram. A abordagem que Didi-Huberman desenvolve neste capítulo de *Devant le Temps* (“L’image-malice. Histoire de l’art et casse-tête du temps”, pp. 85-155) visa sobretudo uma compreensão do trabalho de Bloßfeldt no contexto da análise sobre a temporalidade do jogo e a imagem-malícia, pelo que as suas referências à infância nunca são enquadradas nas questões miméticas nem nos textos que Benjamin lhes dedica. Valoriza, no entanto, a estrutura caleidoscópica do livro de Blossfeldt, a sua estrutura de montagem de singularidades, também a sua dimensão morfológica (entre agregado e síntese) e morfogenética.

⁴⁵⁹ Remetemos para duas caracterizações da aura. A primeira tem a ver com as marcas que se acumulam em torno de um objecto de uso, da mesma forma que a experiência vivida é sempre “marcada” por algo de singular, o que é de extrema importância para pensar a rememoração e a memória – esta ideia encontra-se no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire” e dela já demos conta em **III. 3. b. Escutar a história da terra num seixo arredondado**. A segunda caracterização da aura, e porventura aquela que é, simultaneamente, a mais abrangente e a mais precisa, encontra-se num dos “Protocolos sobre experiências com drogas”: “o ornamento, um invólucro ornamental no qual a coisa ou o ser estão mergulhados como num estojo” (“das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt”). Esta caracterização deve ser lida em função dos três aspectos que são constitutivos da autêntica aura em oposição à representação banal e convencional dos teósofos: “Em primeiro lugar, a verdadeira aura transparece em todas as coisas. Não apenas em certas coisas, como as pessoas imaginam. Em segundo lugar, a aura altera-se completamente a partir do movimento que a coisa, de que ela é aura, faz. Em terceiro lugar, a aura autêntica não pode de modo algum ser pensada como a magia do brilho ostentatório espiritualista tal como a representam e descrevem os livros místicos vulgares”. Walter BENJAMIN, “Protokolle zu Drogenversuchen”, *GS*, VI, p. 588. A tradução dos três aspectos é retirada de Maria Filomena MOLDER, *O Químico e o Alquimista. Benjamin, leitor de Baudelaire*, Relógio D’Água, Lisboa, 2011, p. 81. Nesta e na página anterior deste ensaio, Maria Filomena Molder relê, em novos termos (mudez e hora natal), algumas ideias relativas às interpretações restritivas da aura que já haviam sido tecidas em “Aura e Vestígio”, in *Semear na Neve*, op. cit., pp. 55-59 – sempre, como é inevitável – numa estreita relação com a fotografia.

que, em relação a cada objecto, constitui um ganho e uma perda de experiência. Tal como no caso das fotografias de Atget – que aspiravam “a aura da realidade” associada à atmosfera asfixiante que o retrato da época da decadência tinha imposto, abrindo o espaço à exploração de um novo olhar e à perscrutação do pormenor –, talvez se possa também entender que, por intermédio das fotografias de Bloßfeldt, tenhamos acesso a outras camadas de formas, de relação e de engendramento das coisas, de compreensão da relação entre a singularidade e o Todo – ou a dimensão cósmica –, uma camada que se abre a correspondências e configurações dinâmicas que porventura estariam veladas. Mas para isso é preciso, antes de mais, o levantamento dos véus: a aura (embora o levantamento da aura não se dê de forma absoluta, pois em última instância não se pode fazer o elenco daquilo que tem e daquilo que não tem aura), o hábito, o corpo indolente. Talvez se trate, no fundo, de uma tarefa infinita, de um incessante exercício de atenção e de afinação.

Um exercício desse género, de procura dos imperativos internos das formas e suas metamorfoses, foi realizado por Goethe no texto *A Metamorfose das Plantas*, descrevendo o movimento de crescimento das plantas a partir de princípios unificadores dinâmicos. Podemos ainda aproximar os imperativos de imagem da noção de Figura (*Gestalt*), tal como Jünger a propõe em *Tipo, Nome, Figura*. Já nos referimos a este ensaio de Jünger no capítulo anterior, a propósito da relação próxima que o tipo mantém com o anónimo e o indiferenciado. Ora, ao dizer-nos que a ciência pode ter acesso aos tipos, mas que as figuras lhe são inacessíveis – afirmação que, numa primeira instância, tem implícita a aproximação entre a noção de Figura e a Planta Original (*Urpflanze*) de Goethe – Jünger está a colocar a figura no âmbito do indiferenciado e, portanto, daquilo que é difícil de nomear – colocação que, no limite, excede a própria aproximação entre Figura e Planta Original.⁴⁶⁰ Este texto de Jünger pode também ajudar-nos a perceber um certo tom de exclusividade no acesso aos imperativos de imagem e às figuras, exclusividade que a fotografia, enquanto meio de massas, vem de alguma forma contrariar. De facto, e como veremos já de seguida, Benjamin parece dizer que a poucos homens é concedido o direito de chegar perto dos imperativos, das matrizes. Um mesmo género de “aristocracia perceptiva” é exposto por Ernst Jünger em diversos momentos do seu ensaio, característica que implica, não só questões perceptivas, mas também de nomeação, o que faz com que, embora mais democrática, a fotografia, na sua mudez

⁴⁶⁰ Ernst JÜNGER, *Typus, Name, Gestalt, op. cit.*, §§ 103-109, pp. 453-457.

intrínseca, possa não chegar muito longe. As palavras escasseiam, tornam-se titubeantes, quando se trata de nomear as figuras. Podemos talvez dizer que o importante, em última instância, não é nomear, mas ter consciência de que se está perante o inominável, seja ele o fundo mimético, o indiferenciado ou o anónimo enquanto campo de forças (quadro de pensamento que, contudo, nos afasta de Benjamin, para o qual há uma estreita relação entre existência e nomeação⁴⁶¹, por mais que a ausência de nome ou a procura de nome produzam também os seus efeitos, como transparece da referência à fotografia de David Octavius Hill a que já nos referimos neste subcapítulo, cuja magia “reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia”). Já não é pouco que certos trabalhos fotográficos tenham a capacidade de proporcionar esta experiência. Os seus autores terão feito a sua parte na ampliação da nossa percepção e da nossa imagem do mundo e poderão sem dúvida, como Benjamin diz a propósito de Bloßfeldt, “comer mais do que pão”⁴⁶².

A recensão do livro de Bloßfeldt termina com as seguintes frases: “Nós, observadores, caminhamos por entre estas plantas gigantes como Liliputianos. Aos gigantes espíritos fraternos, aos olhos solares como aqueles que Goethe e Herder possuíam, está ainda reservado o direito de sugar toda a doçura destes cálices”⁴⁶³. Benjamin refere-se a Goethe e a Herder por intermédio da expressão “olhos solares” (*sonnenhaften Augen*). É uma expressão difícil de traduzir, pois algo se perde inevitavelmente na tradução de *sonnenhaften* por solares, sobretudo a dimensão do estar imerso, do estar ligado, encadeado, dimensão inerente ao verbo *haften*. Esta expressão é utilizada por Goethe na “Introdução” à obra *Teoria das Cores*, propondo, contra as explicações científicas e causais da relação entre o olho e a luz, uma posição que se aproxima de uma teoria antiga e afinitária da visão, segundo a qual “só o semelhante é conhecido pelo semelhante”.⁴⁶⁴ Esta teoria, que pressupõe a ideia de que os olhos estão ligados ao sol, diz respeito a um pensamento que foi primeiramente formulado por Empédocles, o qual implica também que a visão resulta de um fogo que é emanado quer pelos objectos, quer pelos olhos (fogo intra-ocular). David C. Lindberg, embora

⁴⁶¹ Sobre as questões do nome e do anónimo, que marcam uma diferença entre Benjamin e Goethe, já que para este último o coração da vida não tem nome, cf. Maria Filomena MOLDER, *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*, op. cit., pp. 256-257).

⁴⁶² “Neues von Blumen”, *GS*, III, p. 151.

⁴⁶³ *Idem, ibidem*, p. 153: “Wir Betrachtenden aber wandeln unter diesen Riesenpflanzen wie Liliputaner. Brüderlichen Riesengeistern, sonnenhaften Augen, wie Goethe und Herder sie hatten, ist es noch vorbehalten, alle Süße aus diesen Kelchen zu saugen.”

⁴⁶⁴ J. W. GOETHE, “Einleitung”, *Zur Farbenlehre*, *HA*, vol. 13, op. cit., pp. 323-324.

analisando sobretudo as passagens relativas a uma suposta teoria da visão em Empédocles, insere a sua análise num debate, de impossível conclusão, relativo aos princípios metafísicos que dizem respeito a “só o semelhante é conhecido pelo semelhante”.⁴⁶⁵ De qualquer forma, e apesar destes problemas interpretativos e de algumas críticas que Aristóteles terá tecido a propósito das questões biológicas levantadas por Empédocles, este foi “o primeiro pensador a dar-se conta de que a biologia necessita não apenas de causalidade, senão também de princípios de organização no conjunto de dados que a explicam”⁴⁶⁶. Portanto, apesar de toda a Discórdia, um Amor capaz de sugar toda a doçura da natureza une Empédocles a Bloßfeldt.

Sabemos, contudo, que Platão deu uma versão mais depurada desta teoria da luz intra-ocular, que pressupõe a existência de uma semelhança, de um contacto entre os nossos olhos e o Sol, astro que, na decorrência destes princípios, é considerado a origem do poder (*dynamis*) da visão. Dando o passo da teoria da visão para a teoria metafísica de Platão, é sintomático que, na *República*, esta teoria da luz intra-ocular tenha sido utilizada como analogia para explicitar a relação entre a ideia de Bem e a inteligência e a verdade: tal como a vista e a luz, embora semelhantes ao Sol, não são o Sol, também a ciência e a verdade, embora semelhantes ao Bem, não são o Bem. É o traçar desta linha divisória – entre a semelhança tecida pela luz e a transcendência do Sol – que permite também a introdução da concepção platónica de imagem (que começa pelas sombras e pelos reflexos e que conduzirá à famosa crítica da *mímesis*, à crítica da imitação artística como desvio da verdade – que, em rigor, e relativamente às Ideias, é uma *mímesis* de segundo grau), linha de fundamental importância, não só para a metafísica ocidental, mas também para a compreensão que fazemos ou podemos fazer das imagens fotográficas.⁴⁶⁷ As duas questões, metafísica e fotográfica, pese embora a sua aparente distância, interpenetram-se. Dizem respeito, antes de mais, aos problemas da representação, como vimos a partir de *Mimēsis e Negação* (embora o próprio Fernando Gil exclua a questão das imagens da instância da representação, exclusão com a qual não concordamos, pois embora as imagens não remetam para um primado da percepção, o modelo de pensamento que lhes subjaz, a linha enquanto divisão entre mundo e

⁴⁶⁵ David C. LINDBERG, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1976, pp. 4-5.

⁴⁶⁶ G. S. KIRK, J. E. RAVEN, M. SCHOFIELD, *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. Carlos Alberto Louro Fonseca, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994 [1983].

⁴⁶⁷ Cf. PLATÃO, *A República*, op. cit., Livro VI, sobretudo 507b-511e, pp. 305-313.

imagem, dirige-se inevitavelmente a questões representativas⁴⁶⁸). Dizem ainda respeito ao acesso fornecido pelas fotografias (filhas da luz) relativamente ao poder (*dynamis*) de engendramento das coisas e da sua *manifestação, mostração* ou *apresentação*. No contexto da filosofia aristotélica, esse poder será compreendido sobretudo em função da entelêquia, de um princípio imanente às formas que modula as matérias, princípio que estará sem dúvida mais próximo da morfologia de Goethe e das relações entre arte e natureza expostas por Bloßfeldt. Na discussão relativa aos arquétipos pode definir-se, pela relação intrínseca entre singularidade e imanência, um princípio cujo acesso não pode senão passar pela singularidade de cada coisa, definição que é de extrema importância para a Planta Original de Goethe, para as Ideias do *Prólogo a Origem do Drama Trágico Alemão*, de Walter Benjamin (e para as suas imagens dialécticas), mas também para os tipos sociais de August Sander, as flores de Bloßfeldt, as tipologias de Bernd e Hilla Becher ou, mais remotamente (porque exige uma maior compreensão da infinidade da relação entre pormenor e ideia) as costas de John Coplans. A respiração da contemplação.

Mas Platão não se elimina assim tão facilmente, nem este é o lugar para aprofundar seriamente todas as questões relativas às ideias e aos arquétipos. De qualquer forma, e remetendo para as fotografias de Bloßfeldt, as possibilidades abertas quer pela montagem em séries, quer pelo ritmo de metamorfose que nelas é mostrado, vão ao coração de todas estas questões, discutindo-as com imagens. No fundo, e embora tenhamos que simplificar, o modo como definimos a linha acima mencionada marca a relação entre a singularidade de cada coisa e o princípio que faz com que ela seja aquilo que é, o que obviamente é de extrema importância na compreensão dos passos que conduzem da representação à apresentação, isto é, de uma representação cujo representado existe necessariamente naquilo que é apresentado.⁴⁶⁹ As fotografias – no seu geral, e não apenas as de Bloßfeldt – problematizam o dualismo platónico e os seus desdobramentos miméticos – quando estes são vistos segundo linhas de separação rígidas, meras duplicações –, pois não só trazem na imagem aquilo que não é dela, aquilo que “queima o seu carácter”, como trazem também o poder do Sol e da luz, o poder de engendramento daquilo que existe enquanto existe no mundo visível.

⁴⁶⁸ Fernando GIL, *Mimēsis e Negação*, op. cit., p. 53.

⁴⁶⁹ Remetemos para o **Capítulo II**, sobretudo para a importância do conceito de apresentação (*Darstellung*) por Benjamin e a apropriação que dele fizemos para pensar a especificidade da apresentação fotográfica, que traz sempre consigo, de forma imanente, aquilo que representa.

Remetemos para uma passagem de Crisipo que mostra como, de alguma forma, o pensamento estóico relativo à representação e à percepção (embora aquilo que entendemos hoje por estes termos não possa equivaler ao que está em causa em Crisipo), entendida como *phantasia*, toca nestas questões, respondendo-lhes de uma forma mais refinada do que Platão, uma forma que, manifestamente, se aproxima da nossa compreensão da representatividade fotográfica:

A representação [*phantasia*] é uma afecção [*páthos*] produzida no interior da alma e que, ao mesmo tempo, se manifesta a si mesma e manifesta o objecto que a provocou. Por exemplo, quando percebemos o branco através da vista, a afecção é o que se produz no interior da alma consecutivamente à visão. E, a partir dessa afecção, podemos dizer que ela tem por fundamento o branco, donde partiu o movimento. O mesmo acontece quando a afecção se produz por via do tacto ou do odor. – A representação tira o seu nome da luz [*phōs*], pois assim como a luz, conjuntamente, se faz ver a si mesma e faz ver os objectos que envolve, também a representação, conjuntamente, se faz ver a si mesma e faz ver o objecto que a produziu.⁴⁷⁰

Sobre esta passagem, diz-nos Fernando Gil que, como em Aristóteles, a *phantasia* (que, em termos modernos, estaria mais próxima daquilo que entendemos por *imaginação*) é também uma afecção da alma. Mas, segundo Crisipo, estabelece-se e dá-se a si própria a ver, ao mesmo tempo que estabelece e dá a ver o que a produz: mostra-se a si mesma, a representatividade lê-se na própria representação. A *phantasia* (cujo objecto imaginado é o *phantasma*) surge, no excerto de Crisipo, numa comparação com a luz. O seu mostrar-se remete para os verbos *deiknymi* (indicar, mostrar) e *endeiknymi* (indicar, mostrar que sugere a indicação de qualquer coisa *dentro* da representação). “Seja como for, conhece-se o grande número de significações, decisivas no pensamento grego, ligadas a *deiknymi*: ostensão, mostração, demonstração, tornar manifesto, ensinar, indicar (cf. *deiktikos*; *to deikelon* designa o simulacro, a imagem).”⁴⁷¹ Que a

⁴⁷⁰ Crisipo, S. V. F., II, 54, pp. 21-22, a partir da trad. de V. Goldschmidt, 1979, p. 113, n. 1, *apud*, Fernando GIL, *Mimēsis e Negação*, *op. cit.*, p. 55. É interessante perceber como os três actos de consciência de imagem, de Husserl, mantêm grandes afinidades com três dos quatro elementos que constituem o quadro terminológico de representação na doutrina de Crisipo: *phantasia* (representação), *phantaston* (o objecto representado), *phantastikon* (a faculdade imaginativa) e *phantasma* (o objecto imaginado).

⁴⁷¹ *Idem, ibidem*. São riquíssimas estas derivações do pensamento estóico, nomeadamente a compreensão da relação entre luz, *phantasma*, mostração, ostensão. Não é demais relembrar os termos com os quais abordámos a evidência fotográfica, nomeadamente o “isto” do “isto foi”, o carácter deíctico (a partir de Wittgenstein e do *Tratado da Evidência*), “a ínfima centelha do acaso”).

ostensão dos fantasmas fotográficos ou da imaginação fotográfica possa ser remontada conceptualmente – e pesando todas as alterações histórico-filosóficas – ao pensamento grego, não é o cumprimento de um desejo de anacronismo, nem de rejeição da contemporaneidade. É apenas o cumprimento de uma tarefa de inscrição – diferencial – da experiência humana nas suas mais remotas influências e determinações.

Em fotografia, o poder de engendramento daquilo que existe não é apenas uma metáfora, pois – e arriscamos aqui o ridículo do óbvio – não há fotografia sem luz. As metáforas são já um engendramento da luz, de uma materialidade. Talvez seja bom voltar à intuição de Hubert Damisch a propósito de “Point de Vue du Gras”, a heliografia de Nicéphore Niepce que pode ser considerada a primeira fotografia do mundo, a qual nos lembra que a fotografia é “uma arte onde a luz engendra a sua própria metáfora”. Poder-se-á dizer que, neste sentido, a fotografia faz qualquer coisa de equivalente à *phantasia* dos estóicos. Os fotogramas de Moholy-Nagy ou algumas fotografias de Man Ray obtidas com recurso à técnica de solarização (que consiste em expor o negativo, no processo de revelação, aos efeitos da luz, invertendo assim os valores tonais de toda ou de partes da fotografia) parecem inserir-se exactamente no coração destas questões, pelo que as formas nascem de um contacto íntimo com a luz, mesmo que surjam deformadas ou com contornos alterados (ver **Figuras 56 e 57**).⁴⁷² Dá-se, se assim o podemos dizer, uma interpenetração entre matéria e forma. A fotografia acrescenta algo de novo a estas questões milenares, embora também possa – e deva – ser pensada com elas.

Regressando aos nossos “olhos solares”, podemos então dizer que também eles, no limite, não devem ser apenas vistos como uma metáfora, antes garantem uma espécie de encontro que está aquém de uma passividade ou de uma actividade puras por parte

Porque dialoga com as questões exploradas neste contexto da nossa dissertação, porque aproxima a teoria da percepção de Merleau-Ponty, assente na ideia de que “ver é ser visto”, de teorias antigas da visão, não queríamos deixar de apontar a pertinência da dissertação de mestrado de Maria Luísa Ratinho CARLOS, *Sentidos da Visão. Diálogos com Merleau-Ponty*, Dissertação de Mestrado em Filosofia – Estética, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, 2007.

⁴⁷² Embora algumas fotografias de Thomas Ruff (que fotografa de noite com o auxílio de uma câmara infravermelha utilizada pelos militares), de Gilbert Fastenaekens (que fotografa na lentidão da luz nocturna) ou de Kohei Yoshiyuki (que se infiltra na privacidade dos corpos nocturnos nos parques de Tóquio) pareçam querer contrariar esta matriz solar, na verdade, talvez elas não sejam senão variações, levadas ao limite, explorando exactamente aquilo que se esconde do sol e da sua – por vezes terrível – *exposição*, paradoxalmente *expondo*, entre muitas outras coisas, o medo de ser vigiado, os sonhos de infância ou o voyeurismo. De qualquer forma, muito haveria a prolongar e pensar a partir do lado obscuro da fotografia, lado que, sendo talvez menos óbvio, não deixa de se relacionar com pelo menos dois aspectos que frisámos desde logo na nossa introdução: a câmara obscura e a dimensão cosmológica e circular da luz, pois os momentos de passagem que são o crepúsculo e o nascer do dia não deixam de manter e ligar, exactamente porque são *de passagem*, a noite e o dia, as trevas e o meio-dia.

do ser humano, um encontro que pressupõe exactamente a existência de uma entre-expressão entre o mundo e o ser humano.⁴⁷³ Portanto, como dissemos atrás, as referências de Walter Benjamin à fotografia recebem, do subsolo, o pulsar das questões miméticas.

Num outro texto de Goethe, intitulado “Simples imitação, maneira, estilo”, onde o que está em causa são já explicitamente as relações entre arte e natureza, a simples imitação é vista como um primeiro acesso ao estilo e à maneira. Estes três aspectos, todos eles com as suas virtudes, devem coexistir numa obra de arte equilibrada, a qual, contudo, encontrará o seu ápice no estilo.

Se a arte conseguir, através da imitação da natureza, através do esforço de constituição de uma linguagem universal, através do estudo exacto e aprofundado dos objectos, chegar finalmente mesmo a conhecer com exactidão e cada vez com maior exactidão as propriedades das coisas e o seu modo de existir, se conseguir uma visão sinóptica da série das figuras e uma justaposição e imitação das suas diferentes formas características, então gera-se o Estilo, o grau supremo a que ela pode chegar; o grau em que se pode equiparar às tarefas humanas mais elevadas.⁴⁷⁴

⁴⁷³ Em *Mimēsis e Negação*, uma das referências a Goethe prende-se exactamente com este fundo de mimese e com esta entre-expressão, enraizada na monadologia de Leibniz. Também em Goethe encontramos a ideia de que a luz existe antes dos olhos e que estes existem pela luz e para a luz. Citamos um longo trecho, que aponta ainda para os problemas da identificação, do amor, da aprendizagem, do acesso à ordem humana: “Goethe observou que o olho reflecte o sol e as propriedades físicas da luz, independentemente de os olhos existirem para ver. E K. Lorenz, que o relembra, evoca por seu turno «a forma das barbatanas e a silhueta dos peixes que não são senão o reflexo das propriedades dinâmicas da água, propriedades que esta possui, de qualquer modo, seja ou não sulcada por barbatanas» (Lorenz [*Die Rückseite des Spiegels*, trad. fr. *L'envers du miroir*], 1975, p. 12). Estas indicações seriam susceptíveis de prolongamentos em outros planos, até aos mecanismos de identificação, raízes do amor e da aprendizagem, do ensino, do acesso à ordem humana: é o sujeito que aí faz de si próprio uma representação, de um modo que pode corresponder de bastante perto à produção interna da *species* segundo Guilherme d’Auvergne”. Fernando GIL, *Mimēsis e Negação*, op. cit., p. 84. Curiosamente, embora esta passagem se aproxime de muitas das ideias que vimos a propósito da teoria mimética de Benjamin e das suas inscrições vitais, este não tiraria a conclusão de que “é o sujeito que aí faz de si próprio uma representação”. Uma das consequências da existência de uma ordem de semelhança e de afinidade entre o mundo e o homem prende-se exactamente com a impossibilidade de uma representação do sujeito que se faça a partir dele próprio. No fundo, a questão do sujeito é ainda um núcleo forte de *Mimēsis e Negação*.

⁴⁷⁴ J. W. GOETHE, “Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil”, HA 12, p. 32, trad. in *idem*, “Simples imitação da natureza, maneira, estilo”, in *A Metamorfose das Plantas*, trad. intr. notas e apêndices Maria Filomena MOLDER, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993, p. 63.

Esta posição é reveladora de uma concepção mimética dinâmica, que vai além da mera imitação dos objectos, procurando intuir e revelar o seu “elemento característico”⁴⁷⁵.

Stephen Halliwell começa a sua leitura da questão da *mimesis* (uma leitura ambiciosa e bem formada nos problemas levantados desde logo na Antiguidade, sobretudo por Platão e Aristóteles) a partir de alguns textos de Goethe, entre eles “Simples imitação da natureza, maneira, estilo”. Segundo Halliwell, a posição goethiana acaba por desenvolver, a seu modo, um aspecto dual da mimética aristotélica, embora se trate de uma dualidade sempre em tensão.⁴⁷⁶ Esta leitura, que é já uma extrapolação da mimese aristotélica, abre para questões que fogem ao quadro estrito do pensamento grego, permitindo-nos compreender com uma outra amplitude, não só a leitura geral que temos feito da teoria mimética de Benjamin e do seu enraizamento filosófico, mas também o “paralelo” que Jeanne Marie Gagnebin estabelece entre Platão – Adorno

⁴⁷⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 64. Recuperemos a interpretação deste texto por Maria Filomena MOLDER em *O Pensamento Morfológico de Goethe, op. cit.*, p. 445: “O grau da *imitação simples* é aquele em que a atenção se aplica disciplinadamente, num exercício constante de fidelidade; ensaia-se a restituição minuciosa de todos os objectos da natureza, mas não da linguagem da natureza. Na *maneira*, experienciam-se as insuficiências da imitação e tenta-se ultrapassar o sacrifício do todo ao pormenor, pela projecção de uma linguagem própria do artista, que exprime os movimentos imediatos da sua alma, expondo-os directamente; na *maneira* pretende-se alcançar uma certa unidade. Para se chegar ao *estilo*, é necessário que os procedimentos artísticos repousem sobre os fundamentos mais profundos do conhecimento, sobre a essência das coisas na medida em que é possível chegar a ela pela atenção às formas tangíveis e sensíveis, movimento simbólico por excelência”. Depois de tudo o que vimos a propósito das fotografias de Bloßfeldt, não nos parece forçada a sua compreensão, dentro de certos limites, em função dos elementos conceptuais extraídos desta interpretação de “Simples Imitação da Natureza, Maneira, Estilo”: não só aquelas fotografias são um “exercício constante de fidelidade”, como visam “ultrapassar o sacrifício do todo ao pormenor” e, finalmente, constituem um “movimento simbólico por excelência”.

⁴⁷⁶ Stephen HALLIWELL, em *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton / Oxford, 2002, Citamos uma passagem do capítulo 5 da obra de Halliwell, “Inside and Outside the Work of Art: Aristotelian Mimesis Reevaluated”, p. 172, bem exemplificativa desta posição (que não por acaso pode também ser aplicada a Walter Benjamin e à sua teoria mimética), concernente a um aspecto dual que nos afasta de uma noção básica de imitação: “A *Poética* permite-nos dizer com confiança que a concepção de *mimesis* de Aristóteles, mesmo onde requer uma espécie de iconicidade, envolve uma consideração combinada e equilibrada quer dos meios, quer dos “objectos” da *mimesis*. Em vez da “transparência” com a qual Platão por vezes identificou a *mimesis* (ou, melhor dizendo, que criticou enquanto justificação putativa da *mimesis*), defendo que Aristóteles desenvolveu uma abordagem teórica que reconhece dois aspectos complementares da representação mimética: o seu estatuto de artefacto, de produto de uma formação artística de materiais artísticos, bem como a sua capacidade de dar significado e “fazer actuar” os modelos de realidades pressupostas [...] A posição que daqui resulta pode adequadamente ser chamada de mimetismo de aspecto-dual” (“Yet the Poetics enables us to say with confidence that Aristotle’s view of mimesis, even where it requires a kind of iconicity, involves combined and balanced consideration of the media as well as the “objects” of mimesis. In the place of the “transparency” that Plato had sometimes identified with mimesis (or, as I would prefer to say, had criticized as a putative justification of mimesis), I want to argue that Aristotle developed a theoretical approach that acknowledges two complementary aspects of mimetic representation: its status as created artefact, as the product of an artistic shaping of artistic materials, as well as its capacity to signify and “enact” the patterns of supposed realities. [...] The resulting position can aptly be described as a dual-aspect mimeticism.”).

(sobretudo numa primeira fase do seu pensamento, mais crítica da *mimesis*) e Aristóteles – Benjamin, “paralelo” que implica um debate, que podemos dizer inerente à questão mimética, relativo a aspectos epistemológicos, morais e políticos.⁴⁷⁷ De facto, se numa primeira fase da sua obra Adorno criticou (juntamente com Horkheimer) todos os elementos de imersão, de magia e de fascínio da *mimesis*, retomando e transformando a seu modo as críticas platónicas que a colocam no âmbito da ilusão, da regressão, do afastamento da verdade, já numa segunda fase, sobretudo com *Teoria Estética*, a *mimesis* adquire um conteúdo positivo, aproximando-se assim de um elemento fundamental do pensamento benjaminiano. O espírito iluminista e dialéctico de Adorno, bem como uma certa forma de medo ideológico, podem ajudar a explicar os traços da crítica da primeira fase, que de maneira nenhuma deixaram de actuar no pensamento filosófico e na nossa cultura.

A *mimesis* não é garantia da verdade, do bem e da justiça. Ela é habitada por entidades “daimónicas”, por pulsões que nos ligam ou nos fundem às coisas, por imperativos de imagem, pela imaginação. A sua ambiguidade, plena de energia, está na mais íntima relação com a vida humana. A fotografia alimenta-se também, ou pode alimentar-se, desta energia ambígua. A sua própria constituição técnica contém, *in nuce*, a capacidade de a pôr em movimento.

⁴⁷⁷ Jeanne Marie GAGNEBIN, “Similitude et *Mimesis* dans la pensée d’Adorno et de Benjamin”, *art. cit.*, pp. 77-105.

5. Os fantasmas fotográficos da escrita: entre “Mummerehlen” e “Pequena História da Fotografia”

Embora tudo fosse, como se imagina, feito de dia e de noite, e se experimentasse o poder do desespero, do medo e da desolação – estava-se na alegria como parte do nosso território de direito: respirava-se, que a vida era assim: um contrato branco com os poderes demoníacos.

Herberto Helder, (*movimentação errática*), in *Photomaton & Vox*, p. 124.

a. “O seu olhar caía com os flocos indecisos da primeira neve”

O interesse de Benjamin pela questão mimética, enquanto *organon* da experiência, embora disseminado pelo seu pensamento e pela sua escrita, concretiza-se de forma muito clara em pelo menos dois sentidos diferentes, ainda que confluentes. Por um lado, concretiza-se em textos e notas de cariz mais teórico, de pendor filosófico-antropológico. Por outro lado, concretiza-se em textos filosófico-literários (sobretudo *Infância Berlinense* e *Rua de Sentido Único*), onde são explorados os próprios processos miméticos na rememoração da infância, da juventude, da vida doméstica e citadina, percorridos por um olhar simultaneamente íntimo mas distante, que impede a queda na pura nostalgia. Trata-se de um gesto característico de Benjamin, o gesto de um historiador particular: em vez de privilegiar a construção de um edifício teórico, mostra as ocorrências singulares e os processos geradores de experiências miméticas.

Haverá porventura algo de redutor em dizer que as imagens de pensamento, ou as imagens surgidas pela intimidade da memória e reconstruídas pela escrita, seguem um modelo fotográfico. Contudo, podemos sem dúvida estabelecer um paralelo entre aquilo que Benjamin diz no “Prólogo” de *Infância Berlinense: 1900* (situando as

“*imagens* nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa” numa espécie de dialéctica entre a “irreversibilidade do tempo passado” e a antecipação de “experiências históricas posteriores”⁴⁷⁸) e o movimento temporal que é descrito a partir da fotografia de Karl Dauthendey em “Pequena História da Fotografia”, e que temos considerado como uma dimensão fundamental da caracterização da fotografia, movimento que dá conta desse impulso irresistível para procurar numa fotografia “a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que queimou a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo como um olhar para trás.”⁴⁷⁹ Transparecem das imagens de *Infância Berlinense: 1900*, bem como das de *Rua de Sentido Único*, um amor pelo concreto, pelo detalhe, a vontade de se colocar perante as coisas, não ao modo da recuperação nostálgica *per se*, mas para permitir exactamente que essas coisas, essas experiências, perdurem e continuem, no presente, a exercer os seus efeitos. Trata-se, no nosso entender, de explorar as possibilidades de “escutar a história da terra num eixo arredondado”, de aceder ao campo de forças mimético espoletado pelas recordações de infância. E, no sentido em que esse amor pelo concreto aparece conciliado com uma perspectiva que transforma as recordações numa espécie de montagem, de série em que os elementos ressoam entre si, podemos também falar de uma afinidade com processos fotográficos. Obviamente, a analogia entre fotografia e imagens de pensamento conhece o limite de uma distinta materialidade, colocando-se a escrita num campo inacessível à fotografia, e vice-versa. Contudo, há nessas imagens algo de fotográfico. Temo-lo dito de diversos modos, insistindo na especificidade de alguns elementos do pensamento e da escrita de Benjamin.⁴⁸⁰ Mas qualquer que seja o

⁴⁷⁸ Walter BENJAMIN, *Infância Berlinense: 1900*, in *Imagens do Pensamento*, op. cit., pp. 73-74 (GS, VII. 1, p. 385). João Barrento, comentando o facto de este prólogo só surgir na “versão de última mão” (adiante, a propósito do texto “Mummerehlen”, explicitaremos o caso da “versão de última mão”), considera-o uma marca da acentuação da intencionalidade documental desta obra, bem como da abertura do espaço que vai do conceito de “vivência” (*Erlebnis*) ao conceito de “experiência” (*Erfahrung*). Cf. João BARRENTO, “Comentário”, in Walter BENJAMIN, *Infância Berlinense: 1900*, op. cit., pp. 271-272. Não só concordamos com a ressalva de João Barrento, como acrescentamos que o movimento de pensamento inerente a *Infância Berlinense: 1900* toma parte no corpo de reflexão sobre a história e sobre a ideia de que a legibilidade das imagens surge sempre em função de um presente, tornando-se tanto mais rica quanto esse momento presente for o do momento oportuno, do “aqui e agora”, do *Kairos* – presente que polariza o tempo histórico em passado e presente. Estas questões relacionam-se necessariamente com a *presença de espírito*, pelo que devem ser complementadas com as análises que fizemos no **Capítulo II**.

⁴⁷⁹ *Idem*, “Pequena História da Fotografia”, op. cit., p. 246 (GS, II. 1, p. 371).

⁴⁸⁰ Interrupção, exercício e apresentação, relação entre Agora e Outrora serão talvez os mais óbvios. Para um desenvolvimento mais detalhado desta analogia (ou talvez seja melhor falarmos de uma contaminação

alcance da analogia, é indesmentível que quer as imagens de *Infância Berlinense*, quer as imagens da fotografia, colocam questões de fundo relativamente à semelhança, ao contacto com aquilo que nos é apresentado numa imagem (e o termo imagem é aqui tomado em toda a sua extensão), à especificidade das experiências temporais eminentemente modernas.

Tal como já referimos anteriormente, além de constituir um esboço preliminar para muitas das ideias que serão desenvolvidas por Benjamin no ano de 1933, sobretudo em “Doutrina das semelhanças” e “Sobre o poder mimético”, além de desenvolver aspectos que já se encontravam em “Sobre Astrologia” (esse prolegómeno “a qualquer astrologia racional”), o texto “Sobre «a lâmpada»” tem profundas afinidades com “Mummerhelen”, uma entrada de *Infância Berlinense: 1900*, e com “Pequena História da Fotografia”, sobretudo no que concerne à presença, também nestes dois últimos, embora com contornos diferentes, do relato da ida ao fotógrafo⁴⁸¹, ida que se mostra também um campo de exercícios para a (teoria da) semelhança. Este relato merece a nossa atenção. Começemos por “Mummerehlen”, utilizando a versão publicada em 1972.⁴⁸²

Assistimos neste, como noutros textos de *Infância Berlinense*, a uma rememoração de experiências de infância que dão conta de um mundo que faz parte do passado mas que continua a assombrar, a penetrar o presente e os seus sucessivos leitores, que nelas encontram, não uma intimidade incomunicável, mas uma compreensão profunda e microscópica do homem.

Numa velha rima para crianças aparece a Muhme Rehlen.⁴⁸³ Ora, como a palavra “Muhme” nada me dizia, essa criatura transformou-se para mim num espírito: a Mummerehlen.

de sentidos), cf. o prefácio de Eduardo CADAVA, “Phōtagōgós”, in *Words of Light*, op. cit., pp. xvii-xxx. Ainda sobre esta questão, cf. *infra* b. **uma história de olhares pairantes**.

⁴⁸¹ Que já mencionámos acima, em **III. 3. b. Escutar a história da terra num seixo arredondado**.

⁴⁸² Walter BENJAMIN, *GS*, IV. 1, pp. 235-304. De *Infância Berlinense* conhecem-se pelo menos cinco versões esboçadas por Benjamin, daí a necessidade de precisar aquela que aqui utilizaremos. A nossa opção pela versão publicada em 1972 é significativa, pois na “versão de última mão”, encontrada por Giorgio Agamben na Biblioteca Nacional de Paris em 1981 e incluída num volume de “Suplementos” das *Obras Completas* em alemão (*GS*, VII. 1, pp. 385-433), vemos que, além de uma profunda revisão efectuada por Benjamin, que visa sem dúvida a concisão, há também, a propósito de “Mummerhelen”, o desaparecimento do retrato fotográfico e da lenda chinesa. Portanto, não utilizaremos neste contexto a tradução de João Barrento, que partiu da “versão de última mão”. Sobre estas questões editoriais e filológicas de *Infância Berlinense*, provavelmente o caso mais complexo de todos os textos de Walter Benjamin, cf. João BARRENTO, “Comentário”, in *Imagens do Pensamento*, op. cit., pp. 271-288.

⁴⁸³ *Muhme* é uma palavra alemã antiga que significa tia, enquanto *Rehlen* é um nome próprio.

Tal mal-entendido deslocou-me o mundo. De um modo positivo, contudo, pois apontava-me os caminhos para o seu interior. Qualquer estímulo lhe servia.

Quis assim o destino que um dia se falasse na minha presença de gravuras de cobre [*Kupferstichen*]. No dia seguinte, acorado debaixo de uma cadeira, estiquei a cabeça para fora e isso passou a ser para mim uma “gravura de cobre” [*Kopf-verstich*].⁴⁸⁴ Quando, desta maneira, operava deformações em mim e na palavra, fazia apenas o que devia ser feito para me estabelecer na vida. Em boa hora aprendi a disfarçar-me [*mich zu mummen*] nas palavras que, na verdade, eram nuvens. Afinal, o dom de reconhecer semelhanças não é mais do que um ténue resíduo da antiga necessidade [*Zwangs*] de nos tornarmos semelhantes e nos comportarmos de modo correspondente. As palavras exerciam esse poder sobre mim. Não aquelas que me faziam imitar modelos de civilidade, mas sim casas, móveis, peças de roupa.

Só a minha própria imagem é que nunca fui capaz de imitar. Por isso, ficava tão desnorteado quando exigiam de mim que me assemelhasse a mim próprio. Tal acontecia no fotógrafo. Para onde quer que olhasse, via-me cercado de biombos de linho, almofadas e pedestais que aspiravam pela minha imagem, como as sombras do Hades anseiam pelo sangue do animal sacrificado. Por fim, punham-me diante de um cenário dos Alpes feito com pinceladas grosseiras e a minha mão direita, que tinha de erguer um chapeuzinho de camurça, lançava a sua sombra sobre as nuvens e as neves do revestimento de parede.⁴⁸⁵

Portanto, a palavra “Mummerehlen” é uma corruptela que leva o Benjamin-narrador de *Infância Berlinense* a criar um mundo de similitudes, que são também aberturas de outras correspondências com o mundo da cidade, da casa, das coisas da casa. O que desde logo revela o poder de disfarce criativo da faculdade mimética, capaz de apontar caminhos para o interior do mundo, bem como um encadeamento que não

⁴⁸⁴ Não foi possível manter aqui o jogo de palavras que ocorre entre *Kupferstich* (gravura de cobre) e *Kopf-verstich* (acto de esticar a cabeça para fora).

⁴⁸⁵ Walter BENJAMIN, “Die Mummerehlen”, *GS*, IV. 1, pp. 260-261: “In einem alten Kinderverse kommt die Muhme Rehlen vor. Weil mir nun «Muhme» nichts sagte, wurde dies Geschöpf für mich zu einem Geist: der Mummerehlen. Das Mißverstehen verstellte mir die Welt. Jedoch auf gute Art; es wies die Wege, die in ihr Inneres führten. Ein jeder Anstoß war ihm recht.

So wollte der Zufall, daß in meinem Beisein einmal von Kupferstichen war gesprochen worden. Am Tag darauf steckte ich unterm Stuhl den Kopf hervor: das war ein «Kopf-verstich». Wenn ich dabei mich und das Wort entstellte, tat ich nur, was ich tun mußte, um im Leben Fuß zu fassen. Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwangs, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Den aber übten Worte auf mich aus. Nicht solche, die mich Mustern der Gesittung, sondern Wohnungen, Möbeln, Kleidern ähnlich machten.

Nur meinem eigenen Bilde nie. Und darum wurde ich so ratlos, wenn man Ähnlichkeit mit mir selbst von mir verlangte. Das war beim Photographen. Wohin ich blickte, sah ich mich umstellt von Leinwandschirmen, Polstern, Sockeln, die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertieres. Am Ende brachte man mich einem roh gepinselten Prospekt der Alpen dar, und meine Rechte, die ein Gensbarthütlein erheben mußte, legte auf die Wolken und Firnen der Bespannung ihren Schatten”.

está dependente de um centro, seja ele o do sujeito que conhece os seus objectos, de uma consciência pura ou de uma identidade fixa. Salientamos a constante acentuação das deformações, as quais são fundamentais no domínio da *mimesis*, assim como nos deixam também pensar a imaginação, pelo menos tal como ela é definida por Benjamin em “Phantasie”, um pequeno texto dos anos 20 onde a noção de *deformação* aparece como fundamental.⁴⁸⁶ Perante uma dissonância ou deformação de linguagem, as quais, contudo, não são vistas desta forma pela criança, as palavras encontram os seus próprios objectos, “casas, móveis, peças de roupa”, percorrendo-os num encandeamento.

Pode dizer-se que este texto – do qual obviamente só transcrevemos o início – é tecido por cinco fios principais: o primeiro é o que é desfiado a partir da palavra Mummerehlen, uma corruptela de *Muhme Rehlen* (como tantos outros exemplos de corruptelas, neste e noutros textos), deformação que adquiriu um carácter fantasmagórico, que se transformou num espírito que de alguma forma permitia a Benjamin adentrar-se no mundo e “estabelecer-se na vida”; o segundo refere-se a considerações de ordem geral acerca do poder mimético; o terceiro é o relato da experiência no fotógrafo; o quarto remete-nos para uma reflexão sobre o século XIX, sobre a história e o modo como as experiências e as imagens (sobretudo os ruídos e a própria história da Mummerehlen) ficam a retinir no íntimo daquele que por elas passou; o quinto é a história do pintor – que entra dentro do quadro que acabara de pintar – e da porcelana chinesa – para dentro da qual, através das aguarelas, também o jovem Benjamin era puxado. Estes cinco fios fazem uma das infinitas tramas do poder mimético, mostrando alguns dos seus traços e dos processos que o compõem, mostrando, no modo desviante que é próprio de Benjamin (entre outras coisas, pela procura de uma imagem ou formulação que seja ao mesmo tempo precisa e enigmática, certa e problemática), como as questões relacionadas com a semelhança estão entranhadas na nossa experiência com o mundo e connosco mesmos: as corruptelas da linguagem, a violência mimética da fotografia, o deslizar pelas coisas (por dentro das coisas), a micro-história, os fantasmas – que habitam a linguagem, a rememoração, a memória, a fotografia, a história.

Antes de aprofundarmos a “ida ao fotógrafo”, deve ser feito um apontamento em relação ao quarto ponto que acima enunciámos, a história e os seus fantasmas. A “versão de última mão”, bastante mais sucinta, termina com uma alusão a

⁴⁸⁶ Cf. *Idem*, “Phantasie”, *GS*, VI, pp. 114-117.

Mummerehlen, sobretudo ao seu carácter fantasmagórico, relacionado com o facto de ela não poder ser encontrada, de não comunicar, de sobre ela nada se saber. Benjamin conserva formulações da versão que viria a ser publicada em 1972, mas acrescenta algumas frases finais que, por sua vez, dão toda uma outra amplitude à passagem: “Durante muito tempo ela estava para mim no padrão de losangos do prato fumegante de papas de cevadinha ou de tapioca. Eu ia comendo lentamente, para no fim a encontrar no fundo do prato. Não sei o que contaram dela – ou o que me quiseram contar. *Ela própria nunca me confiou nada. Talvez quase nem tivesse voz. O seu olhar caía com os flocos indecisos da primeira neve. Se me tivesse atingido uma única vez, ficaria tranquilo para toda a vida*”⁴⁸⁷. Já na versão de 1972, havia uma referência, noutros termos, ao carácter silencioso e turvo da neve: “Ela era a mudez, a leveza e o etéreo que, tal como a nevasca nas pequenas bolas de vidro, turva o âmago das coisas”⁴⁸⁸. A neve, esse leve manto que cai sobre as coisas e lhes turva os contornos e o coração, é a imagem certa para dizer o carácter fantasmagórico, por vezes onírico, como o passado habita o presente. É fundamental perceber o quão pouco importante é para Benjamin a distinção entre a Mummerehlen (que resulta de uma corruptela) e a verdade dos ruídos que lhe vinham do século XIX, da sua infância no século XIX, ruídos que se lhe tornavam mais audíveis do que aqueles produzidos pelos grandes acontecimentos e pelos grandes homens.

Na verdade, a importância do interior doméstico, dos espíritos das palavras, das coisas e da matéria, a relação entre o histórico e o fantasmagórico, a capacidade de mergulhar na história a partir das análises íntimas, são um dos panos de fundo do trabalho inacabado de *O Livro das Passagens*.⁴⁸⁹ Isso é desde logo visível nos dois

⁴⁸⁷ *Idem*, “Mummerehlen”, *Infância Berlinense: 1900*, in *Imagens do Pensamento*, op. cit., p. 107 (GS, VII. 1, p. 418). Itálico nosso para assinalar as frases introduzidas por Benjamin. Tradução alterada.

⁴⁸⁸ *Idem*, “Die Mummerehlen”, GS, IV. 1, p. 262: “Sie war das Stumme, Lockere, Flockige, das gleich dem Schnee gestöber in den kleinen Glaskugeln sich im Kern der Dinge wölkt”.

⁴⁸⁹ Maria João CANTINHO, em *O Anjo Melancólico. Ensaio Sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Angelus Novus, Coimbra, 2002, n. 473, p. 169, faz uma aproximação entre este universo do interior doméstico de *Infância Berlinense* e o universo da imaginação material nas experiências de intimidade analisadas por Bachelard em *Poética do Espaço*: “Gaston Bachelard aborda as funções simbólicas que se encontram representadas nesses objectos que nos remetem para o espaço de intimidade, como são o caso das gavetas, os cofres e os armários, objectos que encontram igualmente a sua ressonância na obra benjaminiana *Infância Berlinense*. Expressão dessa função simbólica que é o habitar um *espaço poético*, o devaneio benjaminiano é igualmente a representação dessa dialéctica entre exterior e interior, que tanto marcou o século XIX, caracterizado pelo espaço onírico das galerias”. Embora não a possamos desenvolver neste contexto, julgamos que esta aproximação é bastante fértil. Mantendo-se a estreita relação entre intimidade, infância e matéria, poderíamos debruçar-nos, do ponto de vista da fotografia, sobre a compreensão da *imaginação material* e das suas *correspondências, formas, forças, deformações, regularidades e enxertias*.

“Exposés” (um de 1935, outro de 1939, o primeiro escrito em alemão, o segundo em francês) que tentam dar conta das grandes linhas do trabalho. Além do mais, a acumulação de citações e de pequenos comentários, a sua montagem e organização, não só mantêm o carácter infinito da tarefa, como dão também a possibilidade de acesso a um mundo de constelações, de semelhanças sensíveis e não-sensíveis, de atrações e negações dialécticas. Encontramo-nos assim perante uma experiência de “auratização” da história, a qual corresponde, no pensamento de Walter Benjamin, às correspondências entre passado e presente.⁴⁹⁰

Nesse acrescento da “versão de última mão” devemos também atentar na relação entre a retribuição do olhar e a consolação, a tranquilidade que ela traria, como se se tratasse de uma redenção, de uma vitória sobre o espírito de Mummerehlen, que assombra por não poder nem morrer nem viver de forma plena. Bastaria a retribuição do olhar para que algo se apaziguasse. Pode dizer-se que este aspecto de redenção é também intrínseco ao pensamento histórico de Benjamin. Que ele apareça na mais estreita proximidade de questões miméticas e de suas derivações linguísticas ou fotográficas, nada disto é negligenciável. *Infância Berlinense* está povoada de olhares, os do próprio Benjamin, os das coisas e dos seres humanos que lhe retribuem (ou não) o olhar. Daí todo esse jogo de esconderijos e dissimulações, próprios da infância, e que preparam a – ou fazem já parte da – vida adulta. Num contexto diferente, onde curiosamente também se trata de compreender os efeitos da fotografia e a sua incapacidade (se considerada do ponto de vista do aparelho) em retribuir o olhar daquele que se lhe entrega, Benjamin dirá:

Se vírmos como traço distintivo das imagens que emergem da *mémoire involontaire* o elas terem uma aura, então a fotografia teve um papel decisivo no fenómeno do «declínio da aura». Aquilo que se sentia como o lado inumano, e mesmo mortal, da daguerreotipia era o olhar para dentro do aparelho (e durante muito tempo), uma vez que o aparelho absorve a imagem do homem sem lhe devolver o olhar. Mas no olhar vive a expectativa de ser correspondido por aquele a quem ele se oferece. Quando essa expectativa é correspondida (e, no pensamento, ela tanto pode aplicar-se a um olhar intencional da atenção como ao olhar puro e simples), o olhar vive plenamente a experiência da aura.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Cf. Matthew RAMPLEY, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, op. cit., pp. 73-100.

⁴⁹¹ Walter BENJAMIN, “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, in *A Modernidade*, op. cit., p. 142.

Como vimos anteriormente, e extrapolando as considerações de Benjamin, a fotografia coloca-se de forma ambígua em relação à expectativa de retribuição do olhar. Se, por um lado, o aparelho não devolve o olhar, já as fotografias (e os gestos de observação quer dos fotógrafos, quer dos fotografados, assim como os rostos dos seres humanos e os “rostos” das coisas fotografados⁴⁹²) habitam inevitavelmente, como espíritos, as nossas experiências pessoais ou colectivas, onde a verdade e a dúvida se sobrepõem, instituindo uma lógica própria, que talvez encontre correspondências com a lógica da assombração que aflorámos no **Capítulo I**, a propósito da leitura que Jacques Derrida fez de *A Câmara Clara*.

Mas esta questão desloca-se também noutro sentido, num prolongamento ainda maior do desvio em relação às considerações de Benjamin, que podemos relacionar com uma passagem das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein: “se uma pessoa tem dores na mão, então não é a mão que o diz (a não ser que o escreva); e, além disso, não se consola a mão, mas sim a pessoa que sofre; olha-se a pessoa nos olhos”,⁴⁹³. Ora a impossibilidade da consolação, de prosseguir o diálogo do olhar, é a última estocada da fotografia, um dos seus limites mais fortes: mesmo que soframos o efeito de alguém ou de algo que nos olha de uma fotografia (e este efeito não tem que ser sentimental, à imagem da fotografia do Jardim de Inverno de Roland Barthes, pode também dar-se ao nível das experiências estéticas ou de pensamento, na sua interpenetração com outras ordens de afecto), jamais conseguiremos olhar verdadeiramente nos olhos daqueles que nos olham. Sermos incapazes de olhar nos olhos daquele que foi fotografado é mais uma das consequências da descoincidência fatal que anuncia ao mesmo tempo a força e a fraqueza da fotografia, o seu poder de disfarce e dissimulação, mas também o seu lado “inumano”, atraindo-nos para as forças ambíguas do anónimo, onde a evidência da realidade, a vida e a morte convivem como amantes infiéis.

⁴⁹² Sobre a sobreposição no domínio da semelhança (sob o efeito do haxixe), onde todas as coisas se tornam rostos, cujos traços, mesmo os de uma proposição, ganham uma presença física que fazem com que a verdade, reenviando de forma evidente e contínua ao seu contrário, se torne algo de vivo, seguindo o ritmo da sobreposição, cf. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, GS, V. 1, [M 1a, 1], p. 526.

⁴⁹³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigações Filosóficas*, op. cit., I, § 286, p. 354. O que aqui desenvolvemos estabelece uma ponte com o **Excurso 2**: o uso da fotografia por parte de Gerhard Richter (sobretudo as fotografias dos campos de concentração), os limites da fotografia, a sua proximidade com a morte e o anonimato. Isto também deve ser lido em função da “Introdução” de Alfred Döblin em *O Rosto do Tempo* (as forças do anonimato que se revelam na morte e nos traços do rosto).

b. Uma história de olhares pairantes

Atente-se no facto de que, tal como *Infância Berlinense*, também o texto “Pequena História da Fotografia” está povoado de olhares: o olhar da peixeira de New Haven, o olhar de mulher de Dauthendey; o aqui e agora que se descobre como um olhar para trás; o “inconsciente óptico”; os olhares aterradores das primeiras fotografias – que faziam com que as pessoas acreditassem que eram vistas pelos fotografados; o olhar triste, como que esvaziado, desprotegido, de Kafka; a aura da fotografia nos seus começos, “um elemento mediador que dá ao seu olhar [dos fotografados], que o trespassa, plenitude e confiança”; e de novo a aura: “seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participam do seu aparecimento – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo”; Atget e a libertação do espaço “para o olhar politicamente formado”; a observação directa de Sander e sua relação com a *zarte Empirie*; a fisionomia como um exercício para olharmos para os outros e nos habituarmos a sermos olhados.

E é muito interessante que essa limpeza do olhar proporcionada pela fotografia, cujo grande paradigma é Atget (que esvazia a casa para a entrada de um novo inquilino), pressuponha um frente-a-frente que pode redundar num limbo impreciso e que por isso mesmo exige uma aprendizagem. Daí todas as referências à legenda, referências que, mais do que exigências, parecem ser dúvidas em relação ao caminho que a fotografia pode tomar. Mas quando parece estar a falar apenas das incertezas do futuro, enunciando algumas das questões com as quais a fotografia pode libertar-se das suas tensões históricas, Benjamin volta ao início, a última frase do texto volta aos primórdios da história da fotografia: “É no revérbero desta centelha que se destacam do fundo escuro da época dos nossos avós, belas e inacessíveis, as primeiras fotografias.”⁴⁹⁴ Portanto, mais do que uma descrição de um progresso, o que está em

⁴⁹⁴ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 261 (GS, II. 1, p. 385). Alertamos para o facto de que a palavra centelha (*Funken*) só aparece mais uma vez neste texto, na sua forma diminutiva *Fünkchen*, exactamente quando se trata de assinalar o valor mágico da fotografia – passagem que, à revelia de Benjamin, tomámos como uma caracterização ontológica da fotografia e do seu carácter combustor, irradiante. A passagem é célebre e já a citámos no início da secção anterior, a propósito do paralelismo entre *Infância Berlinense* e o texto de que agora nos ocupamos, paralelismo que assenta numa

causa em “Pequena História da Fotografia” é uma compreensão dos diversos modos pelos quais a fotografia e as fotografias habitam as nossas experiências do mundo. A “decadência da fotografia” é sobretudo uma transformação, com ganhos e perdas, não um processo linear. Como vimos ao longo dos últimos subcapítulos, Benjamin diz algo de semelhante em relação à faculdade mimética, quando refere que, mais do que da sua decadência, deve falar-se da sua transformação. Da mesma forma, poderá dizer-se que a aura não desaparece, as experiências mágicas não se esfumam. Talvez sejam enfraquecidas em certos contextos histórico-culturais, talvez sejam irrecuperáveis do mesmo modo que existiam nos primórdios da fotografia (afinal, entendido como algo de estático, todo o passado é irrecuperável), mas as reverberações da autenticidade, as reverberações da centelha, são sempre uma potência que, de um momento para o outro, pode explodir. Os olhares deste texto não são apenas uma curiosidade histórica, são também forças que, na sua transformação, exercem um poder possível. São virtualidades da experiência fotográfica, uma outra forma de dizer os espíritos ou fantasmas que ainda hoje, mais ou menos adormecidos, circulam entre nós.

Neste sentido, aquilo que Atget, Sander ou Blossfelt fazem, cada um à sua maneira, é absorver, produzir, reconhecer, transformar experiências miméticas. E se a perda de aura originada pela inumanidade do aparelho fotográfico é incontornável, por outro lado a experiência da mediação de uma realidade singular que se nos manifesta na sua lonjura, por mais próxima que esteja, esse mesmo movimento abre um espaço novo no interior de uma velha faculdade: a antecipação do surrealismo em Atget, a delicada empiria e a fisionomia morfológica em Sander, as analogias e os imperativos de imagem em Blossfeldt, as tipologias de Bernd e Hilla Becher, os exercícios miméticos de John Coplans, a atenção ao presente como relação ao mundo em Craigie Horsfield, etc.

“Pequena História da Fotografia” pode também ser lida como uma história de olhares pairantes, como uma visão sinóptica – em acto, a fazer-se e refazer-se – dos olhares que a fotografia, e certas fotografias, nos lançam. Não se trata tanto de uma história da evolução da fotografia e das suas técnicas quanto de uma compreensão daquilo que a fotografia faz à história, não apenas enquanto possibilidade de documentação histórica, enquanto arquivo que luta contra o esquecimento (o lugar que

mesma tomada de consciência de que o tempo presente, aqui e agora, bem como as tensões que podem libertar o futuro, são descobertos com um “olhar para trás”.

Baudelaire lhe reservava), mas também enquanto modelo de pensamento histórico-temporal: a própria elaboração conceptual do texto dá conta dos efeitos da centelha sobre a possibilidade de constituição de uma história da fotografia.

Num certo sentido, os aspectos fundamentais desta história dos olhares pairantes estarão por detrás daquilo que diz Hubert Damisch num texto escrito por altura do quinquagésimo aniversário de “Pequena História da Fotografia”: “se deve existir qualquer coisa como uma «história da fotografia», ela tirará o seu início menos de uma narrativa de origem que da compulsão de repetição, a *Wiederholungszwang*, que constitui o impulso mais constante do acto fotográfico. O inconsciente, como se sabe, ou se crê saber, não tem história: ele nem sequer funciona na história, e trabalha-a, agita-a, como a fotografia faz com a memória.”⁴⁹⁵ Se bem que os termos utilizados por Damisch tenham mais a ver com a psicanálise do que propriamente com o pensamento de Benjamin, se bem que para este último a origem (que se distingue da génese) tenha um valor histórico determinante, há algo nesse impulso da repetição que, se assim o podemos dizer, é uma marca da fotografia e do pensamento histórico que lhe inere, algo que não está acabado e cujos termos têm de ser constantemente revistos, revisitados. É também uma marca da relação profunda entre o acto fotográfico e o jogo, tal como a podemos interpretar a partir de algumas ideias de uma recensão que Benjamin fez de um livro de Karl Gröber intitulado *O Brinquedo e o Jogo*, pois a lei fundamental do jogo é a da repetição. Aliás, para Benjamin, a *repetição* dá-se em conjunto com o anseio de *retorno*, com o impulso de reconstituição das experiências primordiais mais profundas.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Hubert DAMISCH, “Agitphot”, in *La Dénivelée. À l’épreuve de la photographie*, op. cit., p. 29: “Si quelque chose doit exister comme une «histoire de la photographie», elle prendra son départ moins d’un récit d’origine que de la compulsion de répétition, le *Wiederholungszwang*, qui fait le ressort le plus constant de l’acte photographique. L’inconscient, comme chacun sait, ou croit savoir, n’a pas d’histoire: il n’en fonctionne pas moins dans l’histoire, et la travaille, l’agite, ainsi que la photographie le fait de la mémoire.” Este excerto do texto de Damisch deve ser lido em conjunto com pelo menos duas passagens de outros textos do autor, textos também recolhidos em *La Dénivelée*. A primeira é relativa à fotografia enquanto “arte onde a luz engendra a sua própria metáfora”, passagem que remete para a fotografia de Niépce que pode ser considerada a primeira da história – à qual já nos referimos duas vezes, no **Capítulo I** e no presente (cf. *Idem*, “Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique”, op. cit., p. 11). A segunda encontra-se num texto dedicado a Roland Barthes e introduz a noção de origem num sentido positivo, que se demarca da “narrativa de origem...” (noção que, acrescentamo-lo nós, poderia e deveria ser pensada em função do conceito de origem proposto por Benjamin): “É verdade que ela [fotografia] constitui um objecto antropológico original, e que como tal deveria escapar às palavras comuns sobre a imagem (diria o mesmo da pintura, mas por razões inversas): uma forma de *origem*, em relação à qual Barthes não hesita em escrever que «divide a história em dois»”. (*Idem*, “L’Intratable”, op. cit., p. 21).

⁴⁹⁶ Cf. Walter BENJAMIN, “Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk”, *GS*, III, p. 131. Retornaremos a este texto no final deste subcapítulo.

Não compreendemos, portanto, que um leitor atento como Roland Barthes não tenha pressentido uma primeira formulação, já desde os anos 30 do século XX, de algo que ele julgava nunca ter sido pensado ou realizado⁴⁹⁷: “um retrato pintado, por muito semelhante que seja (é o que falta provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado na *perturbação* (de civilização) que este acto novo traz. Gostaria que existisse uma História dos Olhares. Porque a fotografia é o aparecimento do eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade.”⁴⁹⁸ Como vimos, esta História dos Olhares já está em movimento na “Pequena História da Fotografia”, se bem que o “eu próprio como outro” não seja um modelo de pensamento utilizado por Benjamin. De qualquer forma, e como veremos já de seguida, a afinidade entre Benjamin e Kafka pode conduzir-nos a esta questão da identidade sob um outro prisma.

Por tudo isto se poderá dizer que, como poucos, Benjamin escreveu *com* a fotografia. E esta é uma questão decisiva para uma articulação entre fotografia e pensamento filosófico, pois pressupõe exactamente a interpenetração entre aquilo sobre o qual se escreve e os modos da sua apresentação (*Darstellung*). Cumpre-se assim o que, em 1934, de uma forma um tanto ou quanto oblíqua, metodologicamente desviante (lembremo-nos da divisa que preside ao pensamento benjaminiano: “método é desvio”) – sob o peso de uma instituição marxista e sob as urgências do tempo presente, assumindo o risco que toda a presença de espírito comporta –, Benjamin solicitava aos “produtores intelectuais”. Após criticar A Nova Objectividade pelo seu embelezamento dos factos e pelas suas cedências à moda, diz:

Temos aqui um exemplo flagrante do que significa fornecer o aparelho de produção sem o transformar. Transformá-lo significaria derrubar mais uma vez uma das barreiras, superar mais uma vez uma das contradições que põem entraves à produção dos intelectuais. Neste caso, a barreira entre o texto e a imagem. O que devemos exigir ao fotógrafo é a capacidade de dar à sua fotografia uma legenda que a subtraia ao desgaste pela moda e lhe confira o seu valor de uso revolucionário. Mas esta exigência será posta de um modo mais insistente se nós – os escritores – nos pusermos a fazer fotografia. Assim, também aqui o progresso técnico é, para o autor como produtor, a base do seu progresso político. Por outras palavras: só a superação das competências que, no processo de produção intelectual e de acordo com a concepção burguesa, constituem a sua ordem, torna essa produção politicamente útil; e são, mais precisamente, as barreiras de

⁴⁹⁷ Ou talvez possamos compreendê-lo pelo facto de tantos passos de *A Câmara Clara* ecoarem aspectos que já haviam sido enunciados por Walter Benjamin. Se o silêncio de Barthes se deve a desconhecimento, a desatenção ou a uma dívida não paga, quanto a isso pouco podemos saber.

⁴⁹⁸ Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, *op. cit.*, p. 28 [28].

competência entre as duas forças produtivas, exigidas para as separar, que têm de ser destruídas conjuntamente.⁴⁹⁹

Que esta legenda possa ser o silêncio de Bloßfeldt ou a fisionomia dos rostos de Sander, que o valor de uso revolucionário possa passar quer por uma valorização das vanguardas, quer por um enraizamento da escrita e da fotografia em questões que as resgatem do desgaste pela moda e das exigências da actualidade, tudo isso pode ajudar-nos a matizar a politização ideológica do excerto que citámos e a compreender o comentário do *Livro das Passagens* – já citado no **Capítulo I** – que diz: “Em virtude da sua constituição técnica, a fotografia, diferentemente da pintura, pode e deve ser associada a um intervalo de tempo determinado e contínuo (tempo de exposição). Nesta capacidade de precisão cronológica encontra-se já contido, *in nuce*, o seu significado político”⁵⁰⁰.

c. Benjamin – Kafka: do sacrifício ao gesto

Relembremos o início da passagem da ida ao fotógrafo:

Só a minha própria imagem é que nunca fui capaz de imitar. Por isso, ficava tão desorientado quando exigiam de mim que me assemelhasse a mim próprio. Tal acontecia no fotógrafo. Para onde quer que olhasse, via-me cercado [*umstellt*] de biombo de linho, almofadas e pedestais que aspiravam pela minha imagem, como as sombras do Hades anseiam pelo sangue do animal sacrificado. Por fim, punham-me diante de um cenário dos Alpes feito com pinceladas grosseiras e a minha mão direita, que tinha de erguer um chapéuzinho de camurça, lançava a sua sombra sobre as nuvens e as neves do revestimento de parede.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ *Idem*, “O Autor como Produtor”, *op. cit.*, p. 284 (GS, II. 2, p. 693).

⁵⁰⁰ *Idem*, *Das Passagen-Werk*, [Y 10, 2], GS, V. 2, p. 844.

⁵⁰¹ Walter BENJAMIN, “Die Mummerehlen”, GS, IV. 1, p. 261.

Esta passagem, tal como todo o texto de onde ela é retirada, mostra a dificuldade em “assemelhar-se a si próprio”. A especificidade do retrato fotográfico é a de poder levar ao extremo esta fractura, apontando para uma “descoincidência fatal” que coexiste numa tensão, não isenta de forças, em relação à evidência, à queimadura do real. Trata-se de um resquício, de um prolongamento da violência mimética que nos obriga a ser e a comportarmo-nos de modo semelhante. No retrato, onde aparentemente pertenceria à imitação fazer-se de modo mais natural, ela conhece um momento decisivo de desvio, que faz com que os adereços envolventes pareçam ansiar pelo “sangue do animal sacrificado”. Portanto, os aspectos miméticos fotográficos dão uma outra amplitude ao carácter fantasmagórico de “Mummerehlen”.⁵⁰² Esta tensão da não-coincidência deve também ser pensada em função do “mimeticismo” de carácter dual – a expressão forjada por Stephen Halliwell – cujas origens podem ser remontadas a Aristóteles e que identificámos quer no pensamento de Goethe, quer no de Benjamin. Portanto, não só a fotografia imita, como esse imitar é uma transformação que coloca aquilo ou aquele que é fotografado num limbo impreciso, sendo o mesmo, mas outro.

É um sintoma do espaço aberto por esta ambiguidade que a tensão entre *apresentação* e *desvio* não invalide, contudo, que a fotografia possa mergulhar na relação entre o pormenor e o Todo, nas relações afectivo-sentimentais, no caos da vida, no “daimónico”, afectando a rememoração e a memória, transformando-se no acesso a um mundo de forças, de tipos, de arquétipos, de imagens que exigem atenção ao presente e apuramento perceptivo, de reflexões, de expressões características, de imperativos de imagem internos, de sonhos tornados visíveis, de gestos de redenção (Antígona sabe que é preciso enterrar o irmão: talvez não seja muito comum enterrar fotografias, mas há rituais que nos reconciliam com a vida ou com a morte: queimar uma fotografia; esconder uma fotografia; rasgar uma fotografia e assim separar dois ex-
amantes; colocar uma fotografia, anteriormente significativa, num álbum, visando dissolver a sua importância; tirar mais fotografias para anular a prevalência idolátrica;

⁵⁰² Como aponta Gerhard Richter, não deixa de ser curioso que, tratando-se de um texto em que o elemento fantasmagórico desempenha um papel fundamental, exista um auto-retrato que é apagado na “versão de última mão” mas que, inevitavelmente, não deixa de assombrar as versões anteriores. Gerhard RICHTER, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, op. cit., p. 277. Com efeito, não apenas a “versão de última mão”, mas também a nossa própria leitura total do texto, do papel da semelhança, da sua relação com a fotografia e o auto-retrato, tudo isto terá necessariamente de ser assombrado por esse vestígio de uma experiência. Literalmente, um vestígio fotográfico de singular importância, pois ele diz respeito à violência mimética exercida pela fotografia.

folhear um álbum: no filme *L'Amour* (2012), de Michael Haneke, a mulher, idosa e doente, que sabe que vai morrer em breve (tal como nós também o sabemos desde o início do filme), pede resolutamente ao marido, durante uma refeição, que lhe vá buscar os álbuns de fotografias. Ao folheá-los diz: “É bela... [...] É bela a vida. E tão comprida...”).

Como dissemos anteriormente, a passagem da ida ao fotógrafo conhece uma primeira formulação em “Sobre «a lâmpada»”, muito próxima no teor e nos termos utilizados. Aquilo que nela é relatado pode obviamente ser enquadrado num contexto histórico-sociológico preciso, que Benjamin explicita em “Pequena História da Fotografia”. Este contexto corresponde a um momento fundamental da absorção cultural da fotografia, no qual os retratos em miniatura, até então encargo da pintura, passam a ser realizados pelos fotógrafos. “Foi a época em que os álbuns fotográficos começaram a ficar cheios”, foi a época que viu florescer os estúdios fotográficos e toda a parafernália de adereços que, com intenções pseudo-artísticas ou pseudo-exóticas, pareciam querer absorver e realçar o estatuto dos representados.⁵⁰³

Na explicitação histórica de “Pequena História da Fotografia” encontram-se ainda dois aspectos de relevo para o assunto que nos tem ocupado. O primeiro diz respeito ao facto de Benjamin fazer um relato em tudo semelhante ao da ida ao fotógrafo em “Mummerehlen”, mas desta vez de uma perspectiva mais exterior, mais panorâmica, como se, no preciso momento em que escreve, se observasse nos álbuns de família, junto dos seus familiares: “o tio Alex e a tia Riecken, a Trudchen ainda menina, o papá no primeiro semestre da faculdade, e finalmente, para completar a vergonha, nós próprios: em figura de tirolês de salão, cantando, agitando o chapéu contra as neves eternas pintadas, ou então de fato à maruja, uma perna direita, a outra solta, como convém, encostados a um poste polido”.⁵⁰⁴

O segundo aspecto surge após uma série de considerações anedóticas sobre os cenários fotográficos, dizendo respeito a uma fotografia de uma figura sombra, a de Kafka, também ele retratado em criança, num cenário que poderia corresponder a qualquer um dos que Benjamin descreve, algures entre câmara de tortura e sala de trono (ver **Figura 58**). Contudo, da fotografia de Kafka não parece resultar qualquer reflexão sobre a faculdade mimética, embora a violência do retrato seja um implícito da

⁵⁰³ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 250 (GS, II. 1, pp. 374-375).

⁵⁰⁴ *Idem, Ibidem (ibidem, p. 375).*

descrição. O que parece resultar é o testemunho aterrador de um rapazito que quase desaparece no cenário. O que o salva, segundo a perspectiva de Benjamin, são os seus olhos. “A criança desapareceria certamente no meio deste cenário se não fossem os olhos, de onde sai uma imensa tristeza que domina a paisagem que lhes foi destinada.”⁵⁰⁵ Há uma espécie de ironia naquela imagem e no comentário que Benjamin lhe faz: perante a possibilidade do desaparecimento, os olhos-âncora de Kafka impedem-no de desaparecer, de se deixar submergir em todas as coisas que o rodeiam. É na medida da sua tristeza, da força do seu olhar, que se pode falar de salvação.

A descrição desta fotografia aparece em pelo menos quatro textos de Walter Benjamin, não apenas em “Sobre «a lâmpada», “Mummerehlen” e “Pequena História da Fotografia”, mas também em “Franz Kafka – no décimo aniversário da sua morte”, escrito em 1934. Contudo, apenas nos dois primeiros se dá a passagem mimética a que já nos referimos, relativa ao facto de, a dado momento, o Benjamin-narrador falar na primeira pessoa como se fosse Kafka em criança, como se tivesse estado lá (“Lá estou eu...”). Isto torna-se claro pois a fotografia a que Benjamin se refere já fora descrita em “Pequena História da Fotografia” como sendo de Kafka. Portanto, se em “Pequena História da Fotografia” Benjamin e Kafka encontram-se apenas lado-a-lado, fazendo ver as semelhanças dos espaços e dos adereços dos fotógrafos comerciais e, sobretudo, reforçando desde logo a dimensão da fotografia como espaço de sacrifício, já em “Sobre «a lâmpada»” e “Mummerehlen” há uma passagem, um movimento em que Benjamin se torna Kafka, não ao estilo de uma identificação ou de um “Eu sou como Ele”, porque exactamente nada é dito que o indique ou justifique, mas porque foi criado um espaço de indefinição, um espaço de jogo, um espaço de passagem.⁵⁰⁶ A continuação da citação que transcrevemos no início desta secção diz o seguinte:

Porém, o sorriso forçado nos lábios do pequeno alpino não é tão triste como o olhar do rosto infantil que, à sombra da palmeira interior, em mim mergulha. Provém de um daqueles estúdios que, com os seus bancos e tripés, gobelins e cavaletes, têm algo de semelhante a uma alcova ou câmara de tortura. Lá estou eu [Kafka-Benjamin] de cabeça destapada, segurando na mão esquerda um enorme sombrero que deixo pender com uma graça estudada. A mão direita agarra uma bengala cujo castão se vê em primeiro plano, enquanto que a sua ponta se esconde

⁵⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 251 (*ibidem*).

⁵⁰⁶ Sobre esta passagem, cf. Eduardo CADAVA, *Words of Light*, *op. cit.*, p. 106. Também Maria Filomena MOLDER, em “Notas sobre a Treva Visível”, in *Lisboa Photo 2003 – “Passagens”*, Edições Asa, 2003, pp. 26-41, se refere a esta relação afinitária entre Benjamin e Kafka.

numa ramagem de penas de avestruz que se derramam de uma mesinha de plantas. Bastante à parte, ao lado do reposteiro e com um vestido cintado, estava imóvel a minha mãe. Como um figurino de alfaiate, olhava para o meu fato de veludo que, por seu lado, estava sobrecarregado de fitas e galões, parecendo tirado de uma revista de modas. Eu, no entanto, fico desfigurado pela semelhança com tudo o que me rodeia. Tal como um molusco mora na sua concha, eu morava no século XIX, agora oco como uma concha vazia à minha frente. Encosto-a ao ouvido.

O que ouço? Não ouço o barulho da artilharia de guerra, [...] ⁵⁰⁷

Tal como as distorções e invenções da linguagem que conduzem a criança ao interior da linguagem e do mundo, movimento que parece prescindir de um centro, de uma subjectividade, assim também este constante jogo de “tornar-se coisa ou outro”, este jogo mimético de distorções, de transições e de duplos, permite a criação de um elemento fantasmagórico. Também por isso qualquer fotografia é a fotografia de um morto.⁵⁰⁸ Para caracterizar este elemento mimético que aqui está em jogo, Eduardo Cadava recupera uma expressão que Benjamin utiliza a propósito de Baudelaire, a “*mimesis* mortífera”⁵⁰⁹. Esta expressão surge num contexto em que Benjamin demarca Baudelaire de Victor Hugo, sublinhando o facto de que o último desconheceu a capacidade de petrificação que se manifesta centenas de vezes na poesia de Baudelaire. Ora é a petrificação inerente à fotografia – que se faz noutros termos que não os baudelairianos, estes mais alegóricos – que torna Benjamin e Kafka numa espécie de fantasmas miméticos, impedindo-os de serem identidades isoladas e estanques (como o pretenderiam, se assim o podemos dizer, a mãe de Benjamin e o fotógrafo).

⁵⁰⁷ Walter BENJAMIN, “Die Mummerehlen”, *GS*, IV. 1, pp. 261-262: “Doch das gequälte Lächeln um den Mund des kleinen Älplers ist nicht so betrübend wie der Blick, der aus dem Kinderantlitz, das im Schatten der Zimmerpalme liegt, sich in mich senkt. Sie stammt aus einem jener Ateliers, welche mit ihren Schemeln und Stativen, Gobelins und Staffeleien etwas vom Boudoir und von der Folterkammer haben. Ich stehe barhaupt da; in meiner Linken einen gewaltigen Sombrero, den ich mit einstudierter Grazie hängen lasse. Die Rechte ist mit einem Stock befaßt, dessen gesenkter Knauf im Vordergrund zu sehen ist, indessen sich sein Ende in einem Büschel von Pleureusen birgt, die sich von einem Gartentisch ergießen. Ganz abseits, neben der Portiere, stand die Mutter starr, in einer engen Taille. Wie eine Schneiderfigurine blickt sie auf meinen Samtanzug, der seinerseits mit Posamenten überladen und von einem Modeblatt zu stammen scheint. Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist. Ich hauste so wie ein Weichtier in der Muschel haust im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr.

Was höre ich? Ich höre nicht den Lärm von Feldgeschützen [...]”.

⁵⁰⁸ A entrada na fotografia, tal como Roland Barthes também viria a mostrar de forma clara, é o advento do eu como outro, o que levanta desde logo a questão da morte. Contudo, o ponto de vista levantado por Barthes não é propriamente aquele que estamos a circunscrever a partir dos textos de Benjamin. Em Barthes terá mais a ver com a lógica da cisão, do “eu como outro”, ao passo que os textos de Benjamin permitem-nos pensar o retrato noutros termos, mais próximos da semelhança, dos seus desvios, das suas passagens e experiências de afinidade.

⁵⁰⁹ Cf. Eduardo CADAVA, *Words of Light*, *op. cit.*, pp. 106-115.

Aparentemente, esta é uma questão que apenas se encontra no coração dos aspectos mais individuais e sentimentais, aqueles que parecem não sair do domínio da experiência pessoal que cada um de nós tem com a fotografia, mas, na verdade, ela irradia até aos aspectos colectivos (que serão aflorados de forma mais incisiva no **Excurso 2**), passando pelos problemas da expressão e da arte. A fotografia põe constantemente à prova os muitos de que somos feitos, e fá-lo de um modo penetrante, cáustico, povoando o mundo de olhares, de auras que nos desviam, de fantasmas que são difíceis de redimir.

O texto “Franz Kafka” (o último, cronologicamente, onde é descrito o retrato de Kafka – e a tristeza que dele transparece) é de uma grande fertilidade para as questões que nos ocupam, pois nele é desenvolvida uma análise da obra de Kafka enquanto reveladora de acontecimentos, *gestos* no Teatro do Mundo. A frase que liga a descrição da fotografia à análise da obra de Kafka dá conta do desejo de tornar-se outro: “o fervoroso «desejo de tornar-se um índio» deve a dada altura ter consumido esta enorme tristeza”⁵¹⁰. Este desejo contém muita coisa, mas, segundo Benjamin, a revelação do seu segredo encontra-se em *América*, no enigma de, pela primeira vez, um protagonista dos romances de Kafka ter nome, Karl Rossmann, que vive uma espécie de renascimento no teatro natural de Oklahoma. Neste teatro natural, verdadeiro Teatro do Mundo, apenas é pedido aos actores que se representem a si próprios.

Para Benjamin, toda a obra de Kafka pode ser iluminada pela ideia de um código de gestos que *a priori* não possuem um claro significado simbólico, constituindo antes interrogações que se expressam através de relações e ensaios sempre novos. “O teatro é a sede natural destas encenações.”⁵¹¹ A obra de Kafka seria assim um ensaio sobre os gestos, a procura de um gesto perdido, uma procura alimentada pelo desejo de tornar-se um índio: tarefa de toda uma vida.

Salientamos ainda dois aspectos apontados neste texto.

O primeiro diz respeito a uma concepção do corpo – do nosso próprio corpo – como a maior fonte de estranheza, a qual tem uma relação profunda com os animais: os animais como depositários daquilo que se esqueceu, aqueles que, na obra de Kafka, conservam a angústia e, ainda assim, mais se dedicam à reflexão. Esta ideia surge no

⁵¹⁰ Walter BENJAMIN, *GS*, II. 2, p. 416: “Der inbrünstige «Wunsch, Indianer zu werden» mag einmal diese große Trauer verzehrt haben”.

⁵¹¹ *Idem, ibidem*, p. 418: “Das Theater ist der gegebene Ort solcher Versuchsanordnungen”.

contexto de uma análise do esquecimento, da luta contra o esquecimento. Mas aquilo que foi esquecido nunca é puramente individual, há algo de cósmico (e não necessariamente religioso, como Benjamin, contra as interpretações teológicas da obra de Kafka que há data prevaleciam, faz questão de sublinhar) nos gestos incompreensíveis, daí que eles tenham algo de estranho e de pré-histórico – são a fonte de onde emanam os escritos de Kafka.⁵¹²

O segundo aspecto diz ainda respeito ao esquecimento e à estranheza, pois embora todos os actores do teatro natural de Oklahoma pareçam capazes de representar o seu papel, que no fundo é a sua vida, a sua vida redimida, existe uma personagem que ainda não o conseguiu. É o estudante de gestos insondáveis. Para Benjamin, ele encarna na obra de Kafka a necessidade do estudo como tentativa de encontrar o seu papel, de encontrar a redenção, o gesto perdido. Para explicitar esta ideia, Benjamin estabelece uma analogia entre quem se procura encontrar por intermédio das técnicas de reprodução (cinema e gramofone, no caso) e a situação de Kafka. O cinema e o gramofone foram inventados numa época de grande alienação entre os homens, de relações incomensuravelmente mediadas.

No cinema, o homem não reconhece o seu próprio modo de andar, no gramofone, não reconhece a própria voz. Há experiências que o provam. A situação da cobaia nessas experiências é a situação de Kafka. É ela que o conduz ao estudo. Talvez aí se depare com fragmentos da própria existência, os quais se encontram ainda em conexão com o papel.⁵¹³

Trata-se de procurar o gesto perdido, o papel teatral tocado pela verdade de uma vida, tocado pelo nome, pois é ele que tem uma “conexão com o papel”. O desejo ardente de se transformar num índio não é apenas um jogo inconsequente, é uma luta contra a tristeza, uma cavalgada contra o esquecimento.

⁵¹² *Idem, ibidem*, pp. 430-431. Alguns passos atrás, Benjamin diz: “Tal como K. vive na aldeia junto à colina do castelo, assim também o homem de hoje vive no seu corpo; ele escapa-lhe, é-lhe hostil” (“Denn so wie K. im Dorf am Schloßberg lebt der heutige Mensch in seinem Körper; er entgleitet ihm, ist ihm feindlich”).

⁵¹³ *Idem, ibidem*, p. 436: “Im Zeitalter der aufs Höchste gesteigerten Entfremdung der Menschen voneinander, der unabsehbar vermittelten Beziehungen, die ihre einzigen wurden, sind Film und Grammophon erfunden worden. Im Film erkennt der Mensch den eigenen Gang nicht, im Grammophon nicht die eigene Stimme. Experimente beweisen das. Die Lage der Versuchsperson in diesen Experimenten ist Kafkas Lage. Sie ist es, die ihn auf das Studium anweist. Vielleicht stößt er dabei auf Fragmente des eigenen Daseins, welche noch im Zusammenhang der Rolle stehen”.

Aprofundemos, no campo da fotografia, aquilo que Benjamin nos dá a pensar a partir de Kafka. Procurar um nome no Teatro do Mundo, renascer como outro: é também isto que está encerrado na morte fotográfica, na sua *mimesis* mortífera, também ela, antes ainda do cinema e do gramofone, uma grande fonte de estranheza que torna difícil a tarefa do auto-reconhecimento e que obriga a um estudo muito particular, bem como à necessidade de seguir vestígios e de prestar atenção.⁵¹⁴ Já vimos em diversos momentos da nossa dissertação a relação profunda que a fotografia tem com as tarefas da atenção, do seguir vestígios, da caça. Compreender isto é também compreender todo o potencial expressivo que lhe inere.

Esta transposição dos gestos no Teatro do Mundo para o campo fotográfico deve ser enriquecida com mais duas referências que Benjamin tece sobre as potencialidades fotográficas, as quais já foram referidas anteriormente.

A primeira diz respeito às possibilidades, àquilo que se encontra *in nuce* no tempo de exposição, na precisão cronológica da fotografia enquanto traço fundamental da sua constituição técnica. Se é verdade que esta precisão é a causa de uma grande estranheza, de um verdadeiro sacrifício, não é menos verdade que ela contém em si mesma as suas possibilidades redentoras.

A segunda diz respeito a uma passagem de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, passagem onde Benjamin – sempre um fiel de balança – se refere à fotografia e outras aparelhagens em termos de um alargamento da *mémoire involuntaire* que implica, por sua vez, uma alteração da experiência humana, uma “decadência da aura” ao nível dos objectos que revelam marcas de uso e ao nível da aura que se acumula em torno das próprias imagens da *mémoire involuntaire*. De qualquer forma, “Os dispositivos das máquinas fotográficas e aparelhagens semelhantes que vieram depois alargam o alcance da *mémoire involuntaire*, a aparelhagem permite a qualquer momento fixar um acontecimento em imagem [*Bild*] e som”⁵¹⁵. Portanto, para lá de todas as perdas inerentes à aura, também a memória involuntária que a fotografia trouxe ao mundo tem

⁵¹⁴ A este propósito, encontramos no ensaio que Benjamin escreveu sobre Kafka uma passagem que tanto terá a ver com a obra de Kafka como com o próprio pensamento de Benjamin: “Ainda que Kafka não tenha rezado – o que não sabemos – possuía no mais alto grau aquilo a que Malebranche chamou de «a oração natural da alma» – a atenção. E nesta atenção ele incluía todas as criaturas, tal como os santos o fazem nas suas orações” (“Wenn Kafka nicht gebetet hat – was wir nicht wissen – so war ihm doch aufs höchste eigen, was Malebranche «das natürliche Gebet der Seele» nennt – die Aufmerksamkeit. Und in sie hat er, wie die Heiligen in ihre Gebete, alle Kreatur eingeschlossen.”).

Sobre a relação entre o estudo, a atenção, o seguir vestígios, a caça, o jogo, o *flâneur*, cf. as entradas relativas à “Ociosidade” (letra *m*) em *Idem, Das Passagen-Werk, GS, V. 2*, pp. 961-970.

⁵¹⁵ *Idem*, “Sobre alguns Temas em Baudelaire”, in *A Modernidade, op. cit.*, p. 140 (*GS, I. 2*, p. 644).

as suas potencialidades, ampliando o nosso contacto com camadas gestuais e expressivas, ampliando o nosso inconsciente óptico. Neste mesmo texto, Benjamin refere-se à fotografia e a outras invenções que a modernidade nos trouxe. Partindo do exemplo da invenção do fósforo, diz-nos: “desencadeiam com um só gesto um processo complexo composto por uma série de momentos”⁵¹⁶. Entre as outras invenções conta-se, naturalmente, a da fotografia, com o gesto fundamental do “click” do fotógrafo, através do qual o “aparelho, por assim dizer, aplicava ao instante um choque póstumo”⁵¹⁷. É neste cenário de novos gestos introduzidos pelos aparelhos, os quais se desdobram em experiências tácteis e ópticas, experiências de choque, que Benjamin mais uma vez se refere à necessidade de que o ser humano se exercite, se treine perante a nova realidade: “a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino [*Training*] complexo”⁵¹⁸.

A estas considerações, e se bem que Benjamin não fale de fantasmas nem de espectros no texto sobre Kafka, poderíamos acrescentar uma pequena frase de uma entrevista de Derrida a propósito da questão da espectralidade na fotografia: “Toda a cultura tem os seus fantasmas e a espectralidade que é condicionada pela sua tecnologia”⁵¹⁹. Perante a disseminação das realidades não redimidas (segundo os termos de Kracauer), perante aquilo que a fotografia introduziu na nossa cultura e nas nossas experiências connosco e com os outros, seria talvez possível que alguém, tal como Kafka o tentou, conseguisse um dia “recuperar os gestos perdidos, tal como Peter Schlemihl recuperou a sua sombra vendida. Poderia compreender-se a si próprio, mas que enorme esforço seria necessário! Porque o que sopra do esquecimento é uma tempestade. E o estudo é uma cavalgada que contra ele avança”⁵²⁰.

Retomando e resumindo os vários aspectos que acabámos de ver, podemos dizer que as referências de Benjamin à sua fotografia de criança e à de Kafka conhecem três

⁵¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 127 (*ibidem*, p. 630).

⁵¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 127 (*ibidem*, p. 630).

⁵¹⁸ *Idem, ibidem (ibidem)*.

⁵¹⁹ Jacques DERRIDA, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, *op. cit.*, p. 39. Sobre esta questão, devemos ainda recuperar algumas ideias que vimos no **Capítulo I** sobre a espectralidade e o carácter fantasmagórico da fotografia, nomeadamente a propósito de Balzac e da teoria estoica dos espectros com a qual ele experienciava os daguerreótipos. Também a passagem do texto de Kracauer que considera que a fotografia, apontando para uma unidade desintegrada, dá conta de uma “realidade assombrada não redimida”.

⁵²⁰ Walter BENJAMIN, “Franz Kafka”, *op. cit.*, p. 436: “Er würde den verlorenen Gestus zu fassen bekommen wie Peter Schlemihl seinen verkauften Schatten. Er würde sich verstehen, aber wie riesenhaft wäre die Anstrengung! Denn es ist ja ein Sturm, der aus dem Vergessen herweht. Und das Studium ein Ritt, der dagegen angeht”.

momentos, que são também três formas de relação com a fotografia – ou três formas de experiência fotográfica:

i) O primeiro momento é o de “Pequena História da Fotografia”, no qual é feita uma comparação entre as duas fotografias, concluindo-se pela proximidade entre os cenários, pelo mesmo contexto envolvente, não só do estúdio, mas também da história e da sociedade. As fotografias são colocadas lado-a-lado, existindo como que uma comparação de analogias e semelhanças.

ii) Em “Sobre «a lâmpada»” e “Mummerehlen”, além de aspectos já referidos em “Pequena História da Fotografia”, são também apontados aspectos relativos ao poder mimético. As duas fotografias são lidas em função de uma mesma violência mimética praticada pelos pais sobre as crianças, experiência que segue a ordem matricial da exigência de nos comportarmos de modo semelhante para que a máquina nos arranque a semelhança. No caso do fotógrafo, essa exigência transmuta-se naquela que nos obriga a assemelharmo-nos a nós próprios, violência que é ao mesmo tempo sacrifício e contacto profundo com a raiz da percepção de semelhanças, com os seus desvios e o seu movimento incessante. Ora esta impossível tarefa da identidade é levada a um extremo: não só Benjamin-criança se assemelha mais aos adereços do fotógrafo – tal como, nas brincadeiras, se convertia na mesa sob a qual se escondia –, como também, ao rememorar a sua infância, sofre os efeitos da fotografia de Kafka, tornando-se Kafka, um outro de passagem, assombrado e assombrador, encontrado num relampejo, como convém a qualquer percepção de semelhanças. A questão que se pode e deve agora colocar, é a de saber se se trata aqui ainda de semelhança ou se este elemento afectivo, este padecimento inerente à passagem de um retrato, não implica também uma ordem sentimental, neste caso, uma ordem de tristeza. É o próprio Benjamin que, num texto de 1919, faz esta distinção:

A afinidade não pode ser adequadamente inferida nem da analogia nem da semelhança; embora em certos casos a semelhança possa patentear a afinidade, isto nunca tem lugar na analogia. [...] A afinidade só é patenteada no sentimento (nem na intuição nem na razão), mas pode ser rigorosa e modestamente compreendida pela razão.⁵²¹

⁵²¹ Walter BENJAMIN, “Analogie und Verwandtschaft”, *GS*, VI, pp. 43-45, trad. parcial de Maria Filomena MOLDER in *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Edições Vendaval, Lisboa, 2009, obra onde é também analisado este texto de Benjamin, no quadro de uma investigação sobre a natureza do símbolo.

iii) No texto “Franz Kafka” há como que a passagem para um outro domínio. A dimensão afectiva, o padecimento inerente ao retrato, torna-se gesto no Teatro do Mundo. Não apenas gesto de ser outro, de ordem sentimental ou afinitária, mas sobretudo gesto criativo. No caso de Kafka, gesto ficcional. As suas personagens, redimindo a “enorme tristeza”, são personagens à procura de nome. Do ponto de vista fotográfico, e de acordo com a transposição que propomos, dá-se assim uma passagem que integra a queimadura da fotografia, a semelhança analógica e a afinidade sentimental. Que estes aspectos possam entrar em conjunto (ou individualmente), não só numa obra literária, mas também numa fotografia ou numa obra fotográfica, como que revertendo para o local onde a tensão entre apresentação e desvio se faz em acto, expandindo os seus efeitos e as suas forças, tal facto pode ajudar-nos, por exemplo, a compreender algumas explorações do retrato e do auto-retrato, com todos os jogos e dissimulações que lhes sabemos intrínsecos. Contudo, esse reverter também pode ser redenção, como no caso da leitura que Benjamin faz de Kafka. E se se trata aqui de alguma relação entre arte e vida, não é a da relação entre a vida biológica, cronológica e histórica de Franz Kafka (como é assinalado por tantas leituras da sua obra que acentuam o papel do pai ou de uma sociedade burocrático-opressiva), é a relação entre o gesto e a Vida como Teatro do Mundo. Muita fotografia contemporânea inscreve-se nesse teatro e nessa redenção – com tudo o que estes implicam de procura, de luta contra o esquecimento – enquanto gesto artístico e expressivo.

d. O nome e o jogo no Teatro do Mundo

Mas a genealogia dos gestos no Teatro do Mundo, expressão que usamos agora num sentido mais lato, pode ser remontada aos primórdios da invenção da fotografia e a casos posteriores que, de alguma forma, constituem explorações pioneiras do uso expressivo da fotografia. Muito tempo antes dos gestos contemporâneos que tecem

tantas das suas utilizações artísticas: as dissimulações, as imersões, as mudanças de papel, as auto-recriações, a crítica dos estereótipos, os exercícios corporais que mergulham em camadas de estranheza, em dimensões pré-históricas, e que desafiam os códigos gestuais instituídos.

Primeiro momento.

Recuemos à época da invenção da fotografia e atentemos em “Auto-retrato como homem afogado” (1840), fotografia em positivo directo da autoria de Hippolyte Bayard, um dos três ou quatro homens que reclamaram para si a invenção. Esta imagem, retratando um morto, continha no verso as palavras de lamento contra o sucesso de Louis Daguerre e o desprezo institucional pelo próprio método de Bayard (tecnicamente diferente), o que teve para este últimas sérias consequências do ponto de vista financeiro. Aquele que é um dos primeiros auto-retratos da história da fotografia é também a sua primeira “ficção”, utilizada aqui em favor da crítica, do sentimento de injustiça e da desilusão (ver **Figura 59**). No verso da fotografia, Bayard escreveu um texto, do qual reproduzimos um trecho:

O cadáver que aqui vêem é o do Sr. Bayard, inventor do processo que aqui se mostra, ou dos maravilhosos resultados que em breve se conhecerão. [...] A academia, o Rei, e todos os que viram estas imagens admiraram-nas como vós fazeis neste momento, apesar de o seu autor as considerar ainda imperfeitas. O que lhe trouxe muita glória mas nem um simples centavo. O Governo que apoiou o Sr. Daguerre mais do que era necessário declarou-se incapaz de fazer alguma coisa pelo Sr. Bayard, e o infeliz homem atirou-se à água no meio do desespero. Oh, inconstância humana! Durante muito tempo artistas, cientistas e imprensa interessaram-se por ele, mas agora, que já jaz na morgue há dias, ninguém o reconheceu nem reclamou! Senhores e Senhoras, falemos de outra coisa de forma que o vosso olfacto não seja afectado, porque, como já devem ter reparado, o rosto e as mãos já começaram a decompor-se.⁵²²

Sem o texto, dificilmente poderíamos interpretar o que esta fotografia nos dá a ver. O texto é como que uma chave: sem ela, algo da fotografia permaneceria insondável. Mas sem a fotografia, como é óbvio, o próprio texto perderia toda a dimensão de uma evidência e de um gesto expressivo que, de alguma forma, procura

⁵²² Cf. Helmut GERNSHEIM, *The Origins of Photography*, Thames and Hudson, New York, 1982, p. 69, trad. Margarida MEDEIROS, in *Fotografia e Verdade. Uma história de fantasmas*, op. cit., pp. 22-23. Para uma breve análise desta fotografia e seu contexto, cf. também Michel FRIZOT, “1839-1840 – Photographic developments”, in *The New History of Photography*, op. cit., p. 30.

redimir a situação em que Bayard se viu envolvido. Este gesto como que quebra a preceito descrito por Walter Benjamin em “Pequena História da Fotografia”, segundo a qual “os primeiros seres humanos reproduzidos entravam no espaço da fotografia em estado virgem [*unbescholten*], ou melhor, sem legenda [*unbeschriftet*]. Os jornais eram ainda objectos de luxo que raramente se compravam, lendo-se mais nos cafés, o processo fotográfico não se tinha ainda tornado um instrumento seu, e só muito poucas pessoas viam o seu nome impresso”⁵²³. Não só Bayard quis sair do anonimato, como também utiliza o seu nome para jogar com uma experiência de vida. Além do mais, esta fotografia, representando um morto ladeado por um chapéu de palha e um vaso, como que desponta da própria técnica fotográfica: na altura em que foi produzida, o longo tempo de exposição necessário para a obtenção da imagem exigia que o fotografado permanecesse imobilizado durante muito tempo. O seu gesto simbólico e expressivo encaixa nas possibilidades técnicas admitidas pelo aparelho: “o próprio processo levava os modelos, não tanto a uma vivência projectada para fora do instante, como a um mergulho nele; durante o longo tempo de exposição, fundiam-se por assim dizer com a imagem e emergiam dela, gerando assim um contraste decisivo com o instantâneo fotográfico”⁵²⁴.

Segundo momento.

Já no **Capítulo II** fizemos referência a um estudo de Ian Hacking onde este refere a presença da fotografia no primeiro registo de um caso de personalidade múltipla, presença – e, talvez mais do que presença, papel activo – que se enquadra perfeitamente na relação que a fotografia desde sempre manteve com os contextos científicos, em particular os que estão relacionados com o registo dos tipos e a demonstração de sintomas psicológicos (os tipos como que são investidos visualmente de uma dimensão patológica). Nessa primeira referência distinguimos este caso do trabalho de August Sander, especificando a relação peculiar que o fotógrafo alemão manteve com os tipos, ou arquétipos, e com a própria noção de multiplicidade e de tarefa infinita que estes pressupunham.

No ano de 1885, aquando do florescimento das ciências da memória e de toda uma tentativa de compreensão, em termos positivistas, dos fenómenos que

⁵²³ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 248 (GS, II. 1, p. 372). A palavra *unbeschriftet* aproxima-se do campo semântico da escrita e da descrição, podendo também significar “em branco” ou “anónimo”.

⁵²⁴ *Idem, ibidem (ibidem, p. 373).*

anteriormente seriam englobados pela noção de *alma*, foi diagnosticado o primeiro caso de personalidade múltipla. O paciente chamava-se Louis Vivet e, além de um passado atribulado e traumático, ele tinha também sérias dificuldades de subsistência. De acordo com a leitura de Ian Hacking, Vivet, tendo compreendido as intenções dos médicos e o que eles estariam a investigar, começou a agir segundo as expectativas que estes demonstravam e segundo aquilo que percebia que mais os satisfazia.

A este propósito, Hacking refere que no seu estudo não lhe interessa saber o que Louis Vivet “realmente tinha”, mas sobretudo aquilo “que era dito acerca dele, como era tratado e como apareceram o discurso e a linguagem dos sintomas da personalidade múltipla.”⁵²⁵ O seu argumento é o de que os médicos criaram um *espaço conceptual* para a ideia de multiplicidade.⁵²⁶ É neste espaço que a fotografia entra de pleno direito, ou melhor, a fotografia ajudou a criar esse espaço conceptual.

A primeiríssima personalidade *múltipla* – significando múltipla, *mais do que dois* – foi fotografada em cada um dos dez estados de personalidade. Aqui os tenho na minha mão, entre as páginas de um livro impresso, tão fidedignas hoje como em 1885, quando as poses foram captadas na placa fotográfica.

A personalidade múltipla tornou-se, de muitas formas, um objecto de conhecimento. A fotografia tomou parte na retórica inicial da multiplicidade. Hoje em dia, os testes quantitativos de dissociação preenchem um papel similar. O meu tema principal tornar-se-á, mais perto do final do livro, a forma como uma nova ciência, um suposto conhecimento da memória, foi criado auto-conscientemente com o intuito de secularizar a alma.⁵²⁷

Tal como aconteceu com Louis Vivet, também o primeiro caso de fugas dissociativas (*dissociative fugues*), o de Albert Dad, em 1887, foi registado fotograficamente em três estados, o normal, o hipnotizado e durante uma fuga. Portanto, a “multiplicidade tornou-se visual desde o princípio e seguiu fielmente as novas

⁵²⁵ Ian HACKING, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, op. cit., p. 174. Sobre este tema cf. também Robert A. SOBIESZEK, *Ghost in the Shell. Photography and the human soul: 1850-2000*, MIT Pres / Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, Massachusetts, 1999, sobretudo o capítulo III, “Abstract Machines of Faciality”, onde o autor desenvolve a questão da multiplicidade por relação com o tema central das identidades dramáticas de Cindy Sherman. De acordo com a sua leitura, a “descoberta” da personalidade múltipla faz parte de um processo maior, cultural, científico, artístico, relativo à subjectividade, sua descontinuidade e multiplicidade.

⁵²⁶ Cf. Ian HACKING, *Rewriting the Soul*, op. cit., p. 179.

⁵²⁷ *Idem, ibidem*, p. 5.

tecnologias. Depois dos filmes terem sido inventados, eles foram utilizados para gravar alterações bruscas [*switches*]. E actualmente existem inúmeros vídeos”⁵²⁸.

Digamos que, no caso de Louis Vivet, aquele que Hacking descreve com mais minúcia, o espaço conceptual criado pelos médicos tornou-se, da perspectiva do paciente e das suas poses para a fotografia, um *espaço de manobra* (*Spielraum*: que é também, recorrendo à raiz desta palavra alemã, um espaço de *jogo*, de *oportunidade*, de *tolerância*). Neste espaço onde se cruzam evidência e desvio, realidade e exercício, onde se trama um novelo de sentidos, podemos dizer que Vivet foi um verdadeiro mestre, sabendo apresentar as figuras da multiplicidade.⁵²⁹ Isto, obviamente, porque estamos a adoptar a leitura que Hacking faz deste caso e porque não queremos entrar na discussão, para a qual não teríamos competências, relativamente àquilo que Vivet “realmente tinha”. Do nosso ponto de vista, é mais interessante o espaço conceptual e o espaço de manobra que ele nos dá a pensar.

Terceiro momento.

Por volta do ano de 1919, Lucy Renee Mathilde Schwob decide adoptar um pseudónimo: Claude Cahun. Fotógrafa e escritora, próxima dos ciclos surrealistas, pioneira e experimentalista, Cahun produziu também alguns dos mais fortes, enigmáticos e precoces auto-retratos da história da fotografia (ver **Figuras 60-62**). Eles permaneceram na obscuridade durante muito tempo, e só nas últimas décadas começaram a ser “redescobertos”, podendo ser vistos como uma antecipação de muitas das tendências que compõem o cenário da fotografia contemporânea. No entanto, a sua complexidade tem qualquer coisa de inigualável. Mudança de nome, jogo, um profundo investimento afectivo, representação de papéis, significado político, gesto fotográfico (e gestos apresentados nas fotografias), ambiguidade (expressiva, de género, sexual), pulsão da multiplicidade e repetição (irreducibilidade a uma imagem), todos estes aspectos unem-se nestes auto-retratos que são um exercício que ainda hoje se está a fazer.

Mais do que realizarmos um estudo sobre a fotografia contemporânea ou trabalhos específicos de fotografia, mais do que procurarmos analisar minuciosamente os três momentos enunciados acima, o que procuraremos fazer agora, como conclusão

⁵²⁸ *Idem, ibidem*, p. 31.

⁵²⁹ Cf. *supra*, **Capítulo II. 7. O exercício no pensamento de Benjamin e suas ramificações fotográficas**, sobretudo as análises que fizemos a partir do texto “Exercício”, de Walter Benjamin.

deste capítulo, é continuar a pensar, com Walter Benjamin, as possibilidades de circunscrever um conjunto de conceitos que possam de alguma forma iluminar o poder-ser da experiência fotográfica – retomando e abrindo algumas das questões levantadas anteriormente. Neste sentido, os três momentos ou exemplos por que acabámos de passar devem ser vistos como pólos magnéticos para o que se segue.

Na relação entre o nome e o jogo, encontramos algumas chaves de leitura para surpreender o espaço de manobra (*Spielraum*) fotográfico onde se movem e podem mover os gestos fotográficos no Teatro do Mundo. Ampliamos também a compreensão do que está em causa na instância do exercício.

O nome e a nomeação são elementos fundamentais do pensamento de Benjamin sobre a linguagem.⁵³⁰ Não sendo este o momento de desenvolver o seu papel na teoria da linguagem desenvolvida ao longo dos seus escritos, limitar-nos-emos a apontar alguns temas que se ligam com as análises precedentes e que abrem também para a questão do jogo (*Spiel*), noção importante para a compreensão da fotografia e das suas intersecções com a semelhança.⁵³¹ De qualquer forma, assinalamos que é possível falar-se de uma variação nos termos segundo os quais Benjamin pensa o nome e o seu papel fulcral na linguagem. Essa alteração prende-se com a articulação entre a matriz iminentemente bíblica, babélica, e a matriz mimética. Não se tratando de uma ruptura, mas sim de pequenas deslocações internas, poder-se-á contudo especular acerca da sua estreita pertença à reflexão generalizada acerca da questão mimética, reflexão que, como temos visto, é transversal a textos acabados e publicados, a pequenos

⁵³⁰ O texto onde Benjamin começa por desenvolver de modo mais determinante a sua concepção de linguagem (a partir de uma matriz bíblica) e onde a nomeação constitui um eixo central da exteriorização espiritual do ser humano e das próprias coisas materiais, é “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, Walter BENJAMIN, “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, *GS*, II, 1, pp. 140-157.

⁵³¹ Sobre estas intersecções, diz-nos Maria Filomena MOLDER em “Notas sobre a treva visível”, in *Lisboa Photo 2003 – “Passagens”*, Edições Asa, 2003, p. 39: “Em Benjamin, há duas categorias sem as quais não há qualquer possibilidade de aproximação à linguagem, ao belo e à arte, e que na fotografia conheceu um reforço assinalável. Trata-se, em primeiro lugar, da semelhança, aquela condição do conhecimento pela qual as coisas podem entrar em nós, categoria tão decisiva para ele e que tanta reserva e mesmo desprezo levanta e levantou por parte de alguns modernos. A sua fonte inesgotável é Goethe. Em segundo lugar, o jogo, enquanto forma dramática, a acção gerada pelas personagens e que as personagens geram, jogando umas com as outras, categoria que se opõe à semelhança como seu complemento inseparável (a sua matriz é atribuída a Schiller). A semelhança irradia os seus efeitos em todos os textos em que Benjamin trata de arte e de fotografia (e, neste caso, é a categoria-chave), e sempre que fala do belo e do seu mistério, estando igualmente no coração de todo o movimento mimético que perdura como sua mesma condição no acto de coleccionar, na brincadeira infantil, na aprendizagem e na formação da língua, na experiência da aura”.

apontamentos e notas, ao próprio *Livro das Passagens*. De qualquer forma, o tema do nome é central no pensamento de Benjamin.

Nas “Primeiras Notas” para o *Livro das Passagens*, encontramos uma entrada que nos pode servir de guia.

Eu sou aquele que se chama W. B. ou simplesmente chamo-me W. B.? São dois lados de uma medalha, mas o segundo está gasto, o primeiro tem o brilho da cunhagem. A primeira formulação torna evidente que o nome é objecto de uma mimese. Sem dúvida, a sua natureza é, não a de se mostrar no que virá, mas sempre e apenas no que teve lugar, isto é, no vivido. O *habitus* de uma vida vivida: eis o que o nome conserva, mas também traça. Além disso, o conceito de mimese assinala desde logo que o domínio do nome é o domínio do semelhante. E como a semelhança é o *organon* da experiência, isso quer dizer que o nome só pode ser reconhecido nos contextos de experiência. Apenas nestes se pode tornar reconhecível a sua essência, isto é, a sua essência linguística.⁵³²

Saliente-se, antes de mais, esta consideração da semelhança enquanto “*organon* da experiência”, expressão que já utilizámos anteriormente e cuja amplitude mostra a importância da dimensão mimética para Benjamin. O nome, de acordo com a primeira formulação da pergunta, coloca necessariamente questões de semelhança e da relação com o vivido. O nome é uma cunhagem da existência. Permite-nos aceder à vida vivida, às nossas experiências do passado e, simultaneamente, traça qualquer coisa do nosso presente. A primeira formulação mostra como aqui – tal como em toda a obra de Benjamin – o domínio da semelhança pouco tem a ver com a imitação, mas sobretudo com um movimento interno, uma lógica segundo a qual se constrói a experiência e se tece o *habitus*. Contudo, mesmo aquilo “que teve lugar” não funciona como uma espécie de génese cristalizada da experiência, o *habitus* é também inscrição do nome no movimento entre um Agora e um Outrora, isto é, o presente em que o nome se inscreve traça também os caminhos da tensão com o vivido.

⁵³² Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, op. cit., [Q°, 24], p. 1038: “Bin ich der, der W. B. heißt, oder heiße ich bloß einfach W. B.? Das sind zwei Seiten einer Medaille, aber die zweite ist abgegriffen, die erste hat Stempelglanz. Diese erste Fassung macht es einsichtig, daß der Name Gegenstand einer Mimesis ist. Freilich ist es deren besondere Natur, sich nicht am Kommenden sondern immer nur am Gewesenen, das will sagen: am Gelebten, zu zeigen. Der *Habitus* eines gelebten Lebens: das ist es, was den Name aufbewahrt aber auch vorzeichnet. Mit dem Begriff der Mimesis ist zudem schon gesagt, daß der Bereich des Namens der des Ähnlichen ist. Und da die Ähnlichkeit das *Organon* der Erfahrung ist, so besagt das: der Name kann nur in Erfahrungszusammenhängen erkannt werden. Nur an ihnen wird sein Wesen, d. h. sprachliches Wesen kenntlich”.

Neste sentido, e desviando ligeiramente os princípios benjaminianos, estar sem nome, mudar de nome, perder o nome, permanecer no limbo do anonimato, é permanecer num registo de ambiguidade, num registo que, contudo, não está imune a forças. É também uma questão de magia. De alguma forma, este registo é inerente à fotografia e à sua interpenetração entre técnica e magia. Já o vimos no **Capítulo I** a propósito da mudez da fotografia e da sua perversa conjugação com a evidência, ou, em termos mais benjaminianos, com a queimadura do real. Podemos, de facto, de um ponto de vista histórico e sociológico, considerar que a magia da fotografia foi atenuada, mas ela não deixa de exercer os seus efeitos. Mais: o anonimato e as questões do nome (com tudo o que implicam) permanecem como dados incontornáveis da nossa experiência fotográfica.

Como dissemos atrás, a referência ao inconsciente óptico em “Pequena História da Fotografia” também remete para os retratos de David Octavius Hill, nomeadamente para o retrato de uma peixeira que, segundo Benjamin, possui “qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a «arte»”⁵³³. Eis o valor mágico e ontológico da mais exacta das técnicas. O real reclama o nome, quer existir pois não pode ser reduzido a “arte”, mas por vezes não há nome, na maior parte das fotografias com que nos deparamos no dia-a-dia não existe nome. Todavia, nesta ausência vive muita coisa, ela é trabalhada pelo inconsciente óptico, pelas forças miméticas, pelos exercícios de atenção ao mundo – de que veremos um caso-limite no **Excursus 2: O Atlas de Gerhard Richter**.

Atentemos agora na questão do jogo e numa das teses que indicam o “O caminho para o sucesso em treze teses”, um dos textos que compõem a colectânea *Imagens do Pensamento*:

11. A estrutura de cada êxito é, no fundo, a estrutura do acaso. Renegar o próprio nome sempre foi a forma mais radical de eliminar todas as inibições e todos os sentimentos de inferioridade. O jogo, por exemplo, é um autêntico *steeple-chase* na pista do próprio eu. O jogador é sem nome, não tem nome próprio nem precisa de um estranho. O que o representa é a ficha que foi lançada

⁵³³ Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, *op. cit.*, p. 246 (GS, II. 1, p. 370). Para se referir aos retratos de David Octavius Hill, Benjamin salienta a ideia que viria a utilizar com as fotografias de August Sander, a ideia de que elas são imagens de pessoas anónimas, não retratos no sentido tradicional do termo.

para um determinado lugar do pano que se diz verde, como a árvore dourada da vida, e é cinzento como o asfalto. E nesta cidade do acaso, neste emaranhado de ruas da sorte, que êxtase o de se poder fazer duplo e onnipresente, para espreitar, em dez esquinas ao mesmo tempo, a fortuna que se aproxima!⁵³⁴

Este texto poderia ter algo de irónico se Benjamin não procurasse sempre a boa inscrição no presente. O jogador, enquanto figura que desponta na modernidade como até então nunca tinha despontado, deve ser tido em conta, deve ser pensado como condição do sucesso. Nós próprios devemos tentar perceber o que se passa no jogo e o que este esconde sobre o sucesso. Mas que sucesso?

Mergulhando nas teses de Benjamin e procurando no seu fundo uma relação com a instância do exercício, percebemos que, de acordo com a décima tese, o sucesso enquanto obra do acaso é, “na gramática da sorte, o mesmo que o verbo irregular nas nossas, ou seja, o vestígio não apagado de uma força originária”. É esta força que inere ao exercício, à capacidade de, após um empenho intenso nos grandes projectos, entregarmo-nos também a fundo às pequenas coisas, sermos capazes de pôr de lado o objectivo e, por alguns momentos, deixarmo-nos ir pelo prazer de negociar ou pelo prazer desportivo obtido com o parceiro. “Muita coisa é inata, mas o treino ajuda muito” (oitava tese). Todo o exercício de sucesso é assim uma preparação do acaso, uma forma de dar ao acaso a sua maior concentração enquanto força originária. Saber jogar (décima primeira tese) e ter presença de espírito (décima terceira tese) são condições para a vitória. Existe uma outra “Condição para a vitória: o gosto do sucesso superficial enquanto tal” (sétima tese).⁵³⁵

Se à partida estes textos nada têm a ver com fotografia, têm pelo menos a ver com um equilíbrio entre *acaso* e *exercício*, o qual encontra na fotografia, no trabalho intelectual, na arte em geral – pintura, dança, escultura, etc. – e no desporto os seus campos mais férteis. Contudo, o sucesso de que Benjamin está a falar tem sobretudo a ver com a vida. Por outro lado, saber renegar o nome pode ser uma oportunidade, uma forma de dar lugar ao acaso. Mas este é apenas um lado da moeda dos gestos no Teatro do Mundo. É preciso procurar no jogo “o brilho da cunhagem”, “aquele que se chama”.

⁵³⁴ Walter BENJAMIN, “O Caminho para o sucesso em treze teses”, in *Imagens do Pensamento*, op. cit., pp. 170-171 (GS, IV. 1, p. 351-352).

⁵³⁵ *Idem*, *ibidem*, pp. 168-172 (*ibidem*, pp. 349-352).

Já atrás nos referimos a uma recensão de um livro de Karl Gröber dedicado aos brinquedos e sua história, referência a propósito da lei da repetição que inere a todos os jogos. Nesta recensão, como é próprio de Benjamin, encontramos não apenas um comentário da obra de Gröber, mas também uma crítica que, dirigindo-se ao núcleo da obra, não deixa de apontar caminhos que possam prolongá-la. Este núcleo é a sua capacidade de mostrar como o brinquedo tem sido condicionado pela cultura económica e, especialmente, pela tecnológica. Neste sentido, a concepção problemática na consideração do brinquedo relaciona-se com o facto de ele ser visto como uma produção para a criança, senão mesmo como uma produção da criança. O grande erro é vê-lo da perspectiva do adulto, como uma imitação.⁵³⁶ A partir desta constatação, e a coberto de uma proposta de renovação da teoria do brinquedo, Benjamin elabora uma série de notas de leitura e de apontamentos que constituem um pequeno tratado sobre a infância e sobre o jogo. Dessa renovação deveriam fazer parte: i) A “morfologia dos gestos do jogo” [*Gestaltlehre der Spielgesten*] enumerada por Willy Haas. ii) Uma investigação sobre uma série de dualidades enigmáticas (do pau e do arco, do pião e da gaita, do berlim e do buraco) que estabelecem um magnetismo entre as partes, dualidades que, na opinião de Benjamin, são como que um exercício com os ritmos primitivos das coisas inanimadas. São estes ritmos que, por sua vez, permitem que nos tornemos senhores de nós próprios, antes que, mais tarde, o “estar-fora-de-nós do amor” [*Außerunssein der Liebe*] entre na nossa existência.⁵³⁷ iii) Por último, dessa renovação da teoria do brinquedo deveria fazer parte a lei da repetição inerente a todo o jogo. Benjamin articula esta lei da repetição, que assenta no fazer-sempre-de-novo, com o hábito. Tal como o jogo, o hábito entra nas nossas vidas e nelas conserva os vestígios da felicidade e dos desgostos. Aliás, as mais pequenas coisas começam por conservar-se em nós sob a forma de jogo. Neste sentido, o jogo é uma aprendizagem. Mas é mais do que isso, é irredutível a uma qualquer pedagogia, pois toca no coração do exercício. Não se trata apenas de fazer as coisas duas vezes – como Goethe escreveu num poema citado

⁵³⁶ Cf. Walter BENJAMIN, “Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk”, *GS*, III, p. 130.

⁵³⁷ Estas ideias devem ser confrontadas com dois textos de *Rua de Sentido Único* que já referimos em diferentes momentos da nossa dissertação. O primeiro, no contexto da aproximação conceptual à instância do exercício, é o texto intitulado “Estaleiro”, onde Benjamin reflecte sobre a atracção profunda que as crianças manifestam pelos desperdícios e pelos locais onde se manuseiam coisas, atracção que é também um momento da reconstrução de um mundo próprio (cf. **II. 7. b. Interrupção e presença de espírito**). O segundo, que citámos como exemplo de uma passagem (de entre muitas) que dá conta da “teoria do conhecimento como êxtase”, é o texto intitulado “Solicita-se ao público que proteja as áreas plantadas”, onde Benjamin articula essa teoria com o amor (cf. **III. 3. b. Escutar a história da terra num seixo arredondado**)

por Benjamin –, trata-se antes de fazer “sempre de novo, centenas e milhares de vezes. Este não é apenas o caminho para se dominarem experiências originárias terríveis através do embotamento, do exorcismo travesso, da paródia, mas também para se saborearem cada vez mais intensamente triunfos e vitórias”⁵³⁸.

⁵³⁸ *Idem, ibidem*, p. 131: “immer wieder, hundert- und tausendmal. Das ist nicht nur der Weg, durch Abstumpfung, mutwillige Beschwörung, Parodie, furchtbarer Urerfahrungen Herr zu werden, sondern auch Triumphe und Siege aufs intensivste immer wieder durchzukosten”.

Excursão 2: O *Atlas* de Gerhard Richter

Far-se-á neste excursão uma breve passagem pelo atlas, considerado numa primeira instância enquanto figura visual e de pensamento que tem encontrado na fotografia um aliado de peso, considerado, de seguida, de um modo concreto, a partir de uma situação limite que aparece no *Atlas* de Gerhard Richter. Num certo sentido, reactivam-se – de modo desviante, como é próprio de qualquer excursão – muitas das considerações que desenvolvemos ao longo da nossa dissertação. Portanto, após o aprofundamento da questão da evidência, após a revisitação morfológica da obra fotográfica de August Sander, após a circunscrição da relevância da noção de exercício a partir do pensamento de Walter Benjamin, após o desenvolvimento da questão da semelhança em fotografia, procuramos agora encetar um trajecto que nos levará ao *Atlas* de Gerhard Richter, questionando aquilo em que se pode transformar a delicada empiria quando se debruça sobre os seus limites mais íntimos – que são também os mais externos e extremos.

Embora não seja conhecido por ser um fotógrafo no sentido mais tradicional do termo (ainda que fotografe muito), Gerhard Richter é talvez o artista contemporâneo que mais longe levou a enxertia entre fotografia e pintura, enxertia que resulta de uma reflexão e de uma experimentação, contínuas e coerentes, sobre aquilo que envolve cada uma destas formas artísticas ou de produção de imagens. Não julgamos que, pelo facto de Richter trabalhar com a impureza dos media, estejamos de alguma forma impossibilitados de falar, na continuação do seu trabalho, de aspectos específicos da fotografia, de elementos, forças, efeitos, que fazem a especificidade teórica da fotografia e se prolongam no próprio fazer artístico. O próprio Richter acentua esses aspectos e elementos que não só o atraem nas fotografias, mas que também o levam a esfumá-las, desfocá-las, perturbá-las, introduzindo-as num âmbito que tanto tem de visualmente penetrante, absorvendo a evidência fotográfica, quanto de uma inquietante estranheza. Mais do que anular ou ter a aspiração de anular considerações generalistas sobre o dever-ser da fotografia (não julgamos que caiba aos artistas, ou que seja esse o

seu principal mérito, anular de alto a baixo as especulações teóricas e filosóficas sobre fotografia), Richter desenvolve o seu poder-ser (julgamos, sim, que os enigmas levantados pelos artistas devem ser desafios colocados às especulações teóricas e filosóficas sobre fotografia).

Não é por acaso que Benjamin utiliza o termo atlas para se referir ao trabalho de August Sander, tal como também não é por acaso que o atlas, enquanto figura teórico-visual, possa ser compreendido segundo categorias morfológicas. Num certo sentido, também as obras *Teoria das Cores*, de Goethe, e *O Livro das Passagens*, de Walter Benjamin, podem ser consideradas atlas, embora não sejam formadas por imagens (no sentido estrito, puramente visual, do termo).

Em todo e qualquer atlas temos presente uma tensão entre singularidade e todo, a nossa capacidade de observação é posta à prova no que concerne à descoberta de associações, analogias, constelações, sínteses. Trata-se, como Didi-Huberman refere, de uma forma visual de saber que implica dois paradigmas: estético da forma visual e epistémico do saber, consideração que repercute muitas das ideias expostas anteriormente nesta dissertação relativamente ao papel da fotografia e ao entendimento que dela tem Walter Benjamin.⁵³⁹ Além do mais, e face às certezas racionalistas da ciência e aos modelos predeterminados da história da arte, há no atlas uma qualquer potência desestabilizadora, que está profundamente enraizada nos procedimentos da montagem: “Contra toda a pureza epistémica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o carácter lacunar de cada imagem. Contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda a montagem”⁵⁴⁰.

Nos vários exemplos de atlas que podemos encontrar na arte mais recente, trata-se de colocar a arte em geral, e a fotografia em particular, num território entre a estética e a epistemologia, entre o sensível e o conhecimento. E a fotografia, por razões que têm que ver com a sua própria constituição técnica, com o seu contacto privilegiado com o real, com os modos peculiares como permite trabalhar a evidência, é certamente das imagens que mais sucesso conhece neste terreno de tensões. A persistência e as muitas

⁵³⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas. Cómo llevar el mundo auestas?*, op. cit., p. 14. Entendimento que, é preciso dizê-lo, não deixa de ser também uma espécie de conhecimento de senso comum dos entredois da fotografia: entre epistemologia e estética, entre ciência e arte, entre registo e expressão...

⁵⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 15.

vidas da fotografia fazem-se também a partir da sua reconfiguração. Essa persistência não se define somente pela prática do arquivo, prática que parece por vezes demasiado associada a uma acumulação estática; também não se define somente por uma recontextualização em que um novo discurso, uma nova relação institucional e um novo exercício de poder enquadrariam o significado das imagens. Embora a reconfiguração no atlas absorva algo destes elementos – arquivo e significado institucional e contextual –, o fundamental é que ela põe em jogo aquilo que nas fotografias fere e abre sentidos. Trata-se, também aqui, de perceber a complexa relação que mantemos com a evidência fotográfica.

Embora não a possamos definir rigidamente, a figura do atlas é bastante interpelante do ponto de vista da fotografia, da arte, da história, da memória, do pensamento filosófico. Basta-nos atentar, por exemplo, no modo como o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg marca um questionamento fundamental da função e da força das imagens, o qual se deve, entre outras razões, à questão da montagem e ao modo como trabalha a memória e altera os dados como a história da arte pode ser feita (ver **Figura 63**). Basta-nos verificar como os processos inerentes à figura do atlas se disseminaram nas práticas artísticas.

Surpreendentemente (ou talvez não tanto, dada a dimensão que Goethe tem na cultura alemã), parece-nos possível explorar uma subtil proximidade, a vários níveis, entre Richter e Goethe, proximidade que o primeiro aponta, em vários sentidos, nos seus escritos e entrevistas. Um aprofundamento desta proximidade ao nível das suas próprias criações artísticas seria mais difícil – embora não impossível, tal como o nosso percurso também deixará subentendido –, implicaria um estudo mais atento e demorado, razão pela qual não o desenvolveremos.

O que está em causa nesta proximidade é, antes de mais, uma espécie de afinidade relativa ao facto de Richter reconhecer Goethe como uma figura tutelar, como um modelo. Numa entrevista com a sua filha Babette Richter, admite ver em Goethe – ao lado de Van Gogh, Picasso ou Gérard Philippe, figuras que estavam mortas ou

distantes fisicamente – uma espécie de figura paternal. De algum modo relaciona este facto com uma ausência geral de figuras tutelares na Alemanha do pós-Guerra.⁵⁴¹

Um segundo aspecto, decorrente do primeiro, tem a ver com a importância da dimensão clássica no equilíbrio de vida (e sua relação com a arte) de Gerhard Richter, implicando uma domesticação do caos. Numa entrevista, aquando de uma comparação entre Richter e Polke em função do desinteresse do primeiro em relação às colagens, aquele reconhece ser o mais clássico:

[Robert Storr:] Claro, Polke faz colagens, e a sua [Richter] sensibilidade está muito próxima da de Polke em alguns aspectos, mas no que toca a esta questão são muito diferentes.

[Richter:] Sim, sou também o mais clássico. Alguém um dia disse que eu sou Goethe e Polke é Schiller, ou que eu sou Thomas Mann e ele é Heinrich Mann.

Poderia explicar a um público americano o que significa esta distinção?

O clássico é o que me mantém coeso. É o que me dá forma. É a ordem que não tenho de atacar. É algo que doma o meu caos ou o mantém coeso de forma a que eu possa continuar a existir. Isso é algo que nunca pus em questão. Isso é essencial para a vida.⁵⁴²

Apesar desta nota de diferenciação entre Richter e Polke, não será descabido atentar na proximidade que Georges Didi-Huberman estabelece entre ambos em função da relação virulenta que mantêm com a memória – tanto mais que o *Atlas* de Richter é também, inevitavelmente, um exercício de memória. Extrapolando uma constatação decorrente do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, relativa ao carácter de memória inquieta que dele desponta em termos visuais, carácter que se metamorfoseia, infiltrando-se no espaço do pensamento histórico, da actividade artística ou no espaço público ou privado, Didi-Huberman acaba por apontar a dupla face de Mnemosyne: ela não é apenas a deusa melancólica, é também a deusa virulenta que se manifesta no *Atlas*

⁵⁴¹ Gerhard RICHTER, “Interview with Babette Richter, 2002”, in *Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, eds. Dietmar Elger e Hans Ulrich Obrist, Thames & Hudson, London, 2009, pp. 442-443.

⁵⁴² *Idem*, “Interview with Robert Storr, 2002”, p. 419:

“[Robert Storr:] Of course, Polke is a maker of collages, and your sensibility is very close to Polke’s in some respects, but on this issue you are very different.

[Richter:] Yes, I am also the more classical one. Somebody once said that I am Goethe and Polke is Schiller, or I am Thomas Mann and he is Heinrich Mann.

Could you explain to an American audience what this distinction means?

The classical is what holds me together. It is that which gives me form. It is the order that I do not have to attack. It is something that tames my chaos or holds it together so that I can continue to exist. That was never a question for me. That is essential for life”.

de Richter ou no trabalho de Sigmar Polke.⁵⁴³ Estes artistas recordam-nos que Mnemosyne, ainda que mãe das musas, não é uma delas. Invocá-lo significa também colocar uma questão que precede e ultrapassa sobremaneira o simples âmbito da “arte”. Transcrevemos a seguinte passagem, bem demonstrativa da dimensão inquietante, habitada por fantasmas, que Didi-Huberman salienta no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e cujas repercussões são visíveis, reactualizando-se, numa série de atlas contemporâneos:

Mnemosyne é a deusa da memória. Podemos compreender agora que o atlas de imagens que tem o seu nome é a forma visual, a forma operatória de uma *memória inquieta* – inclusivamente um medo – que nasce da colisão do Agora com o Outrora, do desastre presente com a longa duração “psicomáquica”, essa “história de fantasmas para pessoas adultas” que não cessa de sobreviver e de reactualizar-se na nossa história. Mais exactamente, o atlas de imagens seria o compêndio visual de uma memória inquieta *transformada em saber*, seja no espaço do pensamento histórico, da actividade artística ou no espaço público ou privado.⁵⁴⁴

Neste pesar de aproximações e distinções em relação a Polke, podemos talvez especular que o desenvolvimento de um atlas por parte de Richter, desde a década de 60 do século XX até aos nossos dias, dá conta de um espírito que sente uma maior necessidade de organizar a virulência, reconfigurando-a, dando coesão ao caos. Embora acredite que há golpes certos, pinturas certas que, como veremos já de seguida, atingem algo de essencial, diz-nos Richter:

Não acredito na imagem absoluta. Só podem existir, repetidamente, aproximações, experimentações e começos. Isso era o que eu queria mostrar no catálogo [*Gerhard Richter. Bilder, Paintings 1962-1985*, cat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1986]: não as melhores imagens, mas tudo, todo o trabalho de aproximações, enganos e tudo. No meu *Atlas* é ainda mais

⁵⁴³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas. Cómo llevar el mundo auestas?*, op. cit., pp. 189-191.

⁵⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 189. Torna-se necessário inscrever estas questões numa complexificação, porque colocada em novos termos, da memória, da aura e da faculdade mimética tal como as desenvolvemos no **Capítulo III**, complexificação que pode acrescentar novos dados à equação entre fotografia, história e memória que, a partir do pensamento de Walter Benjamin, mostrámos em vários momentos da nossa dissertação. Para uma confrontação – de aproximações e distinções – entre Walter Benjamin e Aby Warburg, cf. também Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, op. cit. Mais especificamente, aquilo a que Rampley chama de “auratização” da história, movimento interno do pensamento de Benjamin, que incide em particular nas correspondências entre passado e presente, espelha de algum modo a concepção warburgiana de história como memória. Esta articulação é desenvolvida em profundidade no capítulo “Aura and Memory”, pp. 73-100.

extremo: um dilúvio de imagens que apenas consigo controlar ao organizá-las, ao não deixar qualquer imagem individual.⁵⁴⁵

Um terceiro aspecto é-nos avançado por uma outra referência a Goethe, numa entrevista que gira em torno da série que Richter realizou a partir de *Anunciação* de Ticiano, referência que visa dar conta de um enigma que estará entre as diversas motivações que o levaram a pintar esta série em particular e que estará na base da sua dedicação à pintura.

[Nabakowski:] *O que o levou a escolher uma pintura do século XV como modelo e a criar uma sequência baseada na Anunciação de Ticiano?*

[Richter:] Porque há algo nesta pintura, ou em qualquer pintura que seja boa, que me agarra – independentemente do impacto que tiveram no seu tempo, a razão pela qual foram feitas, a história por detrás delas. Eu não sei o que motivou o artista, o que significa que as pinturas têm uma qualidade intrínseca. Penso que Goethe lhe chamou a “dimensão essencial”, aquilo que faz a grandeza das grandes obras de arte.

Desculpe?

Algo que é, ou algo que activamente afecta as pessoas, algo na sua essência. Uma dimensão que, obviamente, está para lá da mera escolha de formas ou cores, algo que pertence a cada detalhe... Não o sei explicar agora. Talvez quisesse resolver este enigma pintando, ou copiando através da pintura.

E foi capaz de resolver o enigma?

Não.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ Gerhard RICHTER, “Conversation with Jan Thorn-Prikker, 1989”, in *Text, op. cit.*, p. 235: “I don’t believe in the absolute picture. There can only be approximations, experiments and beginnings, over and over again. That’s what I wanted to show in the catalogue: not the best pictures but everything, the whole work of approximation, mistakes and all. In my *Atlas* it’s even more extreme: a deluge of images that I can control only by organizing them, and no individual images left at all”.

⁵⁴⁶ *Idem*, “Interview with Gisliind Nabakowski, 1974”, in *Text, op. cit.*, p. 85:

“[Nabakowski:] *“What made you choose a fifteenth-century painting as a model and create a sequence based on Titian’s Annunciation?”*

[Richter:] Because there’s something about this painting, or any painting, that grabs me if they’re good – irrespective of the impact they had at the time, why they were made, the story behind them. I don’t know what motivated the artist, which means that the paintings have an intrinsic quality. I think Goethe called it the ‘essential dimension’, the thing that makes great works of art great.

I beg your pardon?

Something that is, or something that actively affects people, something in its essence. A dimension that, of course, lies beyond the mere choice of forms and colours, something that pertains to every detail... I don’t know how to explain it right now. Perhaps I wanted to solve this riddle by painting, or by copying through painting.

And were you able to solve the riddle?

Salientamos aqui, não só a alusão a uma dimensão essencial como algo capaz de afectar as pessoas, como também a presença de um enigma que, articulando-se com a referida dimensão, funciona como um elemento energético da prolífica produção artística de Richter. Depois deparamo-nos também com essa referência ao pormenor, à dimensão essencial que se encontra em cada detalhe, afirmação subtil mas de uma grande complexidade, que pode pôr em movimento uma série de reflexões relativas ao pensamento de Aby Warburg ou de Walter Benjamin.⁵⁴⁷ É curiosa a própria reacção da entrevistadora, que parece surpreendida com as respostas, como se a referência a Goethe, nos termos em que é feita, não pudesse senão suscitar estupefacção. Na verdade, podemos dizer tratar-se de um fértil anacronismo, ou talvez da necessidade de pertença a uma comunidade, a uma família, atitude tanto mais interessante quanto quem o profere é um dos expoentes máximos da arte mundial desde a década de 60 do século XX.

Por último, e numa nota de 25 de Fevereiro de 1986, Richter cita a famosa passagem do *Fausto* de Goethe, “No princípio era a acção”, no contexto de uma reflexão sobre as ideias e as acções em arte:

A ideia como ponto de partida para a imagem: isso é ilustração. Pelo contrário, agir e reagir na ausência de uma ideia conduz a formas que podem ser nomeadas e explicadas, e assim gerar a ideia. (“No princípio era a acção.”)

Pondo as coisas de outra forma, a doutrina de Marx não provocou mudança histórica: novos factos deram origem a interpretações, e assim à ideologia. A acção na peugada da ideologia cria, quanto muito, coisas sem vida, e pode facilmente tornar-se criminosa.⁵⁴⁸

No”.

⁵⁴⁷ Relembramos quer a conhecida frase de Warburg “O bom Deus está nos detalhes”, quer a atenção aos detalhes, aos fragmentos e ao micrológico que desponta do “Prólogo” a *Origem do Drama Trágico Alemão* – e que transparece na própria escrita de Walter Benjamin. A mónada leibniziana poderia também ser recuperada para ler esta passagem, bem como – alargando o espectro das possibilidades de análise, numa discussão com a fenomenologia e a psicanálise – o núcleo central dos estudos que José GIL desenvolve em *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Relógio d’Água, Lisboa, 1996, núcleo que dialoga com as “pequenas percepções” leibnizianas, pondo em jogo novos elementos, relativos à atmosfera e às forças inerentes às formas, fenómenos de fronteira entre consciente e inconsciente.

⁵⁴⁸ Gerhard RICHTER, “Notes, 1986”, in *Text, op. cit.*, p. 159: “The idea as a point of departure for the picture: that’s illustration. Conversely, acting and reacting in the absence of an idea leads to forms that can be named and explained, and thus generates the idea. («In the beginning was the deed.»)

To put it another way, Marx teaching didn’t cause historical change: new facts gave rise to interpretations, and thus to ideology. Action in pursuit of ideology creates lifeless stuff at best, and can easily become criminal”.

A interpretação desta passagem lança-nos em dois sentidos que, não estando em si mesmos separados, não deixam de tocar territórios distintos da dimensão criativa de Richter. O primeiro diz respeito a uma breve caracterização do acto criativo, a qual tem subjacente um modo de articulação entre acção e ideia ao nível da criação artística que podemos supor ser a que melhor assinala os intentos de Richter. A primazia da acção e reacção pode ser surpreendente, dado estarmos perante uma obra que por vezes se mostra tão vinculada a um reexperienciar e a um repensar das possibilidades da pintura e das imagens, com tudo o que isso implica de diálogo, quer com mestres da história da arte, quer com uma mera fotografia de paisagem. Mas não nos devemos surpreender: Richter pode de facto ter muitas ideias, as suas entrevistas e os seus textos mostram-no. Mas quanto às motivações e às explicações sobre aquilo que faz, as respostas e as notas são quase sempre furtivas, por vezes até contraditórias. Como se as ideias pré-elaboradas pudessem expulsar os enigmas que lhe interessam verdadeiramente.

Não é por acaso que surgem uma comparação a Marx e uma crítica à ideologia. Serve-nos esta passagem como aviso, como pano de fundo ao qual devemos regressar sempre que quisermos ver um significado político nos trabalhos de Richter, versem estes sobre imagens abstractas, retratos de homens importantes da cultura alemã, pinturas, a partir de fotografias, dos suicídios dos membros dos Baader Meinhof ou colecções de imagens de campos de concentração no *Atlas*. Quer no campo da política, quer no da estética – e nos seus interstícios –, devemos precaver-nos da arte como ilustração.

O *Atlas* de Richter não entra nem nas categorias tradicionais da história da arte, nem nas categorias da história da fotografia, nomeadamente nas que se referem ao álbum privado ou à fotografia documental. Isto supõe desde logo a compreensão de que as fotografias que nele se encontram não são apenas um meio, mas têm uma vida própria mediante o modo como aparecem, o que por sua vez tem muito pouco a ver com qualquer preocupação de referencialidade. Na maior parte dos casos, as imagens são apresentadas sem contexto, numa objectividade que nos obriga a um confronto directo. No *Atlas*, as fotografias e as reproduções fotográficas de outros trabalhos de Richter têm uma energia própria (que não se esgota na sua factualidade documental). E é essa energia que permite que as imagens, ao serem deslocadas, postas em novas constelações

e associações, adquiram novos sentidos. Trata-se, se assim o podemos dizer, de um bloco de esboços onde temos acesso a muitas das imagens que estiveram na base de obras de Richter, aproximem-se ou não dos resultados finais dessas obras. Por vezes assemelha-se a um repositório, mas não a um repositório neutro, pois, como iremos mostrar, a questão da memória, daquilo que é seleccionado ou excluído, daquilo que só pode entrar no atlas porque não pôde ser pintado, tudo isso é fundamental. Portanto, esse bloco tem em si mesmo uma autonomia, desdobra as associações e as analogias, intensifica questões relativas à memória e ao esquecimento, à nostalgia e à morte. E, naturalmente, aumenta a dimensão morfológica da obra de Richter, colocando em tensão as singularidades e as configurações que por via daquelas conseguimos formar.

O *Atlas* de Richter, tal como o de Sander, distingue-se do ideal utópico da fotomontagem e da “nova visão” de princípios do século XX – embora se distinga de um modo ainda mais determinante, pois carrega sobre os ombros o peso das imagens e da história de grande parte do século XX.⁵⁴⁹ É certamente menos “científico” do que o de Sander, não há nele uma clara preocupação em dar conta de tipologias sociais nem de pôr a fotografia ao serviço de um qualquer projecto de classificação. Talvez se possa dizer que, entre os pólos ciência e arte, o seu atlas está magneticamente atraído pelo segundo. Contudo, e pelo que vimos relativamente ao tipo de *conhecimento* que está em questão no pensamento de Goethe, bem como à articulação entre *arte e ciência* proposta por Benjamin – e ao modo como se manifestam no trabalho fotográfico de Sander –, é menos problemático aceitarmos que toda a obra de Richter, mas sobretudo o seu *Atlas*, pode enquadrar-se numa procura da intimidade com os fenómenos, ou pelo menos numa consciente ou inconsciente vontade de mostrar – pela reunião, pela documentação, pela colecção, pela montagem, pela distorção, pela desfocagem, pela experimentação figurativa e abstracta, pelo esforço de domesticar o caos – os enigmas das coisas que nos afectam e que (isto é uma constatação prosaica mas importante) o afectam a ele

⁵⁴⁹ Recordamos que Atlas, o titã da mitologia, é comumente representado a carregar um globo aos ombros, como castigo de Zeus. As interpretações variam quanto ao significado desse globo. De qualquer forma, sendo interpretado como a Terra ou como um globo celeste, não deixa de implicar a dimensão de castigo e de árduo transporte daquilo que existe. Daí que este “peso” do atlas, que se reflecte a seu modo na versão de Richter, esteja inscrito na própria figura mitológica. Sobre as diversas leituras desta figura mitológica e suas transposições epistémico-estéticas no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?*, op. cit., pp. 60-68.

próprio, fazendo parte do seu exercício.⁵⁵⁰ Numa nota de 28 de Março de 1986, Richter considera a arte:

um modo especial das nossas relações diárias com os fenómenos, no qual nos apreendemos a nós próprios e apreendemos tudo o que nos rodeia. Portanto, a arte é o prazer obtido na produção de fenómenos que são análogos aos da realidade, porque aqueles possuem um maior ou menor grau de semelhança em relação a estes. Consequentemente, a arte é uma forma de pensar as coisas diferentemente e de apreender a intrínseca inacessibilidade da realidade fenomenal; que a arte seja um instrumento, um método de chegar até àquilo que está fechado e nos é inacessível (o simples futuro, tanto como o intrinsecamente incognoscível); que a arte tenha uma função formativa e terapêutica, consolatória e informativa, investigativa e especulativa; não é, portanto, apenas prazer existencial mas Utopia.⁵⁵¹

Parece-nos que esta questão da Utopia tem de ser abordada com cautela. Por um lado, podemos de facto encontrar na arte e nas palavras de Richter este lado mais luminoso e esperançoso, capaz de olhar para a arte como aquilo no qual nos apreendemos a nós próprios e apreendemos tudo à nossa volta, mas, por outro lado, existe também a cruel consciência do facto de que cada Utopia concebível transporta no seu interior o falhanço do mundo em que vivemos. Além do mais, ainda que este falhanço não seja assumido, existe sempre a infinidade dos fenómenos, a ideia de uma tarefa interminável, porventura extenuante. É tentador, neste contexto, recuperarmos uma máxima de Goethe que abordámos no segundo capítulo da nossa dissertação, a máxima relativa à delicada empiria e à “época de grande elevação cultural” que a tornaria possível, época que ironicamente nunca virá, pelo que a delicada empiria não

⁵⁵⁰ Uma possível chave de ligação entre o atlas de Sander e o *Atlas* de Richter pode ser encontrada na introdução que Alfred Döblin escreveu para o primeiro: “Olhar para seres humanos, isto é, para nós próprios, desta forma [numa distinção salomónica entre individual e colectivo (universal), gerindo os vários graus de distância], tem enormes vantagens. [...] De repente tornamo-nos estranhos a nós próprios e aprendemos algo sobre nós próprios. É imensamente compensador aprender algo sobre nós próprios. Se fazemos uso disso, essa já é outra questão, mas o conhecimento em si mesmo é valioso”. Alfred DÖBLIN, “Faces, Images and Their Truth”, in August SANDER, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵¹ Gerhard RICHTER, “Notes, 1986”, in *Text, op. cit.*, p. 161: “a special mode of our daily intercourse with phenomena, in which we apprehend ourselves and everything around us. Art is therefore the pleasure taken in the production of phenomena that are analogous to those of reality, because they bear a greater or lesser degree of resemblance to them. It follows that art is a way of thinking things out differently, and of apprehending the intrinsic inaccessibility of phenomenal reality; that art is an instrument, a method of getting at that which is closed and inaccessible to us (the banal future, just as much as the intrinsically unknowable); that art has a formative and therapeutic, consolatory and informative, investigative and speculative function; it is thus not only existential pleasure but Utopia”.

tem qualquer sentido de salvação último, não tem o carácter redentor que, já no caso de Benjamin, talvez pudesse mais facilmente ser descortinado.⁵⁵²

Embora Richter considere não existirem temas-tabu para a pintura, temas que sejam impossíveis de pintar, revela que, sempre que tentou trabalhar a partir de imagens de campos de concentração, foi incapaz de o fazer, algo que não aconteceu, por exemplo, com a série dedicada ao grupo Baader-Meinhof.

Por volta dos meus vinte e tal anos, vi algumas fotografias de campos de concentração que me perturbaram muito. Por volta dos meus trinta e tal, reuni-as, tirei-lhes fotografias e tentei pintá-las. Tive de desistir. Foi então que juntei as fotografias no *Atlas* daquela forma estranha e aparentemente cínica.⁵⁵³

Com efeito, no que diz respeito à persistência da fotografia e à vitalidade, por vezes perversa, que ela adquire no *Atlas*, é de assinalar esta pequena diferença entre os dois trabalhos. Um esteve na origem de uma série autónoma, intitulada *18 de Outubro de 1977*, na qual Richter retratou, a partir de fotografias, o suicídio, na cadeia, dos membros do RAF ou Grupo Baader-Meinhof. Apesar da polémica que gerou, esta série entrou no circuito artístico. O outro conjunto de imagens, apesar das tentativas de Richter, nunca pôde, por decisão do próprio, conhecer o mundo das galerias nem sequer sobreviver sem ser em reproduções. Trata-se de um trabalho sobre fotografias dos campos de concentração. Contudo – e isto é um gesto pleno de repercussões –, podemos encontrar reproduções no *Atlas*, como se este fosse o lugar apropriado para aquilo que cria resistências e dificuldades, um ponto intermédio entre a exposição solar dos museus e a sombra dos arquivos. Este gesto revela ainda que o *Atlas* é um *Übungsatlas*, um espaço de exercício para a nossa intimidade com o mundo e connosco mesmos. Perturbadoramente, algumas destas fotografias foram esfumadas ou coloridas por Richter, procedimentos que são comuns no seu trabalho. Mas *estas* cores são outra

⁵⁵² “Existe uma delicada empiria [*zarte Empirie*] que se identifica intimamente com o objecto, e assim se transforma na autêntica teoria. Mas este processo de elevação das faculdades espirituais só é possível numa época de grande elevação cultural.” J. W. GOETHE, *Máximas e Reflexões*, trad. José Miranda Justo, Relógio d’Água, Lisboa, 2000, § 509, p. 130. *Idem*, *Maximen und Reflexionen*, HA, § 509 [565 para a edição de Max Hecker], p. 435.)

⁵⁵³ Gerhard RICHTER, “Conversation with Jan Thorn-Prikker concerning the 18 October 1977 cycle, 1989”, *op. cit.*, p. 226: “In my mid-twenties I saw some concentration camp photographs that disturbed me very much. In my mid-thirties I collected and took photographs and tried to paint them. I had to give up. That was when I put the photographs together in that weird and seemingly cynical way in the *Atlas*”.

coisa, elas são levadas a um limite (ver **Figuras 64 e 65**). A cor, coração da pintura, é como que bloqueada.

Há algo de excessivamente forte nessas fotografias dos campos de concentração, algo difícil de situar mas que Richter relaciona com a proximidade da sua própria morte. De facto, e como podemos perceber a partir da entrevista com Thorn-Prikker, a tentativa de pintar a partir delas surge de uma perturbação, como se a pintura servisse não só como redenção das vítimas do Holocausto, mas também, e sobretudo, como um modo de enfrentar a memória traumática desse acontecimento e a sua infiltração nas vivências individuais e colectivas. De qualquer forma, não se trata apenas de uma questão afectiva. Richter não se diz incapacitado de pintar os campos de concentração por uma qualquer questão de empatia sentimental, nem sequer por uma questão primordialmente moral (embora tudo isto, esta multiplicidade no interior de cada um de nós – que desenvolveremos já de seguida –, estes muitos outros que somos, exija inevitavelmente uma reflexão ética). No fundo, trata-se de um processo muito complexo de intimidade mimética com a “coisa representada” – tal como Benjamin, ao olhar para a fotografia de Kafka em criança, se torna também um fantasma dos dois. Neste caso, trata-se de intimidade com a falta de esperança, com a memória traumática e a morte. Trata-se ainda do anonimato no seu grau mais letal, o que nada tem a ver com inumanidade, mas sim com a humanidade no seu limite.⁵⁵⁴

Para lá de toda a dessacralização da imagem e das suas especificidades regionais, para lá desse enorme jogo de forças, de destruição e esperança em relação à pintura que formam o trabalho de Richter, este não consegue pintar sobre fotografias de campos de concentração, embora o tenha tentado em dois momentos da sua vida. A sua estratégia de tratar as fotografias como imagens, isto é, de não atender em primeiro lugar ao seu carácter documental, retirando-lhes as suas especificidades e os seus invólucros, tornando-as abstractas e até certo ponto anónimas, estratégia que lhe permite afirmar não existirem temas-tabu, parece conhecer neste contexto uma situação limite.

⁵⁵⁴ Encontramos uma excelente representação dos efeitos da perda do nome no filme *Monsieur Klein* (1976), do realizador Joseph Losey. Robert Klein, o protagonista que, fruto do desespero dos judeus na França ocupada pelos alemães, beneficiava com a venda de obras de arte a preços baixos, embarca num processo vertiginoso resultante de uma confusão gerada pela existência de um homónimo judeu, procurado pela polícia. Obcecado pela tentativa de resolver o mistério dessa confusão, de conhecer o seu homónimo como se a sua vida disso dependesse, vai perdendo a sua identidade de modo progressivo e perverso, atingindo um ponto limite, deixando-se levar para os campos de concentração. Não por acaso, o filme inicia-se com um exame onde um médico determina, fisiológica e fisionomicamente, a raça a que pertence uma mulher (um primeiro indício da perda do nome, embora por motivos diferentes).

Não que as fotografias de campos de concentração voltem a ser documentos, não que elas sejam provas ou a adequação a um determinado critério de verdade. Mas talvez, conservando a sua dimensão directa, sejam evidências que emudecem e paralisam. E este é um aspecto fundamental da evidência fotográfica: nós somos parte do mundo fotografado. A fotografia mostra-o.

A propósito da série sobre o grupo Baader-Meinhof e da polémica que ela provocou, Richter responde, numa entrevista, à pergunta sobre se ele teria pintado uma fantasia de ódio dos alemães, de muitos alemães:

Sei que essa fantasia existe. Mas as coisas são mais complicadas. Que as pessoas quisessem ver estas pessoas enforcadas como criminosos, isso é apenas uma parte da questão: há algo mais que introduz um medo adicional nas pessoas, nomeadamente, que elas próprias sejam terroristas. E isso é proibido. Portanto, este terrorista dentro de cada um de nós, isso é o que gera o ódio e o medo, e isso é o que eu não quero, tal como não quero o polícia dentro de mim – para nós, nunca existe apenas um lado. Somos sempre ambos: o Estado e os terroristas.⁵⁵⁵

Nestas entrevistas com Gregorio Magnani e Jan Thorn-Prikker, ambas de 1989, Richter refere-se de várias formas ao carácter directo da fotografia e a uma ideia muito forte relacionada com uma espécie de espelhamento pelo qual, ao olharmos para certas fotografias, ou pinturas sobre fotografias, somos confrontados connosco mesmos e com a nossa ambivalência face ao mundo e aos outros. Isto faz com que olhemos para certas imagens com aquele fascínio com que algumas pessoas olham para um acidente de automóvel. A compreensão deste fascínio não tem apenas a ver com o facto de, enquanto espectadores, tomarmos consciência de que estamos vivos. Terá também a ver com o facto de vermos o nosso próprio fim. E as fotografias podem fazer exactamente isso de uma forma muito intensa, razão pela qual Richter não as considera inumanas, mesmo que versem sobre o suicídio de terroristas ou campos de concentração. Esta ideia encontra uma formulação lapidar, não sem o seu quê de perversidade, numa nota de 17 de Março de 1986:

⁵⁵⁵ Gerhard RICHTER, “Conversation with Jan Thorn-Prikker concerning the 18 October 1977 cycle, 1989”, in *Text*, p. 227: “I do know that the fantasy exists. But it’s more complicated than that. If people wanted to see these people hanged as criminals, that’s only a part of it: there’s something else that puts an additional fear into people, namely that they themselves are terrorists. And that is forbidden. So this terrorist inside all of us, that’s what generates the rage and the fear, and that’s what I don’t want, any more than I want the policeman inside myself – there’s never just one side to us. We’re always both: the State and the terrorist”.

O horror que sentimos sempre que sucumbimos ou somos forçados a sucumbir à percepção da atrocidade (por amor à nossa própria sobrevivência, protegemo-nos com a ignorância e o olhar para o lado), o nosso horror alimenta-se não só do medo de que isso nos possa afectar, mas também da certeza de que a mesma crueldade assassina opera e está pronta a agir dentro de cada um de nós.⁵⁵⁶

Num texto de 1823 intitulado “Estimulação importante mediante uma só palavra espirituosa”, Goethe refere-se aos seus estudos sobre a natureza acentuando o facto de que, neles, não apenas segue o propósito de expressar como intui a natureza, mas também como, ao mesmo tempo, de certo modo, se intui a si próprio, o seu interior, a sua maneira de ser. Podemos interpretar esta reciprocidade como uma consequência inerente à delicada empiria, a esse esforço de atenção continuada em relação àquilo que o homem tem diante de si. Desconfiando da tarefa do *conhece-te a ti mesmo*, que lhe parece desviar o ser humano da actividade do mundo exterior para uma falsa contemplação interior, acaba por dizer que “O homem só se conhece a si próprio na medida em que conhece o mundo, só se dá conta dele em si próprio e de si próprio nele. Cada novo objecto, bem contemplado, abre um novo órgão dentro de nós”⁵⁵⁷. Como tentámos mostrar ao longo deste excurso, esta disposição de conhecimento não é necessariamente confortável e, dependendo do objecto sobre o qual se aplica, nem sempre é garantia de felicidade, constatação que vem abalar a equação goethiana entre conhecimento e prazer, provocando fracturas no interior da identidade e da memória.⁵⁵⁸ A história, mais do que a natureza, dá-nos muitos objectos que, ao invés, se nos mostram perturbadores, obrigando-nos a uma presença de espírito intensificada que faz do presente, nas suas constelações com o passado, a condição de conhecimento do mundo e de nós próprios. Talvez se possa falar aqui de uma passagem contínua, interminável, monadológica, entre a nossa *intimidade com cada pequeno pormenor do mundo* e uma espécie de *intimidade colectiva*. Benjamin tê-lo-á compreendido, reequacionando noutros termos a história natural a que Goethe, no texto acima

⁵⁵⁶ *Idem*, “Notes 1986”, in *Text, op. cit.*, p. 159: “Our horror, which we feel every time we succumb or are forced to succumb to the perception of atrocity (for the sake of our own survival, we protect ourselves with ignorance and by looking away), our horror feeds not only on the fear that it might affect ourselves but on the certainty that the same murderous cruelty operates and lies ready to act within every one of us”.

⁵⁵⁷ J. W. GOETHE, “Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort”, HA 13, p. 38, *apud* em J. W. GOETHE, *A Metamorfose das Plantas, op. cit.*, Apêndice I, p. 67.

⁵⁵⁸ Cf. *Idem*, *Máximas e Reflexões, op. cit.*, 248 [1140], p. 71: “Dá prazer a investigação que se dirige ao mesmo tempo à Natureza e a nós próprios, sem violentar nem a Natureza nem o espírito daquele que investiga, antes conduzindo ambos ao equilíbrio por via de uma suave influência recíproca”.

mencionado, já aludia. A deusa Mnemosyne, agindo sobre os atlas que recolhem os destroços fotográficos do mundo, e já não os apontamentos sobre as cores ou as plantas, obriga-nos a atender à virulência e a uma constante reorganização do caos.⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ *Atlas*: depois das imagens dos campos de concentração, na placa 21 e ao longo de três páginas, de “forma estranha e aparentemente cínica”, imagens de pornografia (ver **Figura 66**).

Conclusão

Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre.

Walter Benjamin, “San Gimignano”, in *Imagens do Pensamento*, p. 184

Concluir um estudo que se auto-intitula de “percurso” e que se sustenta em larga medida no valor filosófico do “exercício”, parece-nos agora uma tarefa complexa, senão mesmo impossível. Não temos a ilusão de ter chegado a um lugar seguro, apaziguador, muito embora saibamos que, pelo caminho, fomos deixando marcos aos quais poderemos retornar, e que nos ajudarão certamente a atenuar a violência inscrita no acto de concluir. Mais do que o término de um trabalho, o que se segue será antes o prelúdio de uma interrupção necessária para retomar o fôlego.

A nossa investigação partiu do pressuposto de que uma reflexão filosófica sobre a fotografia deveria ser um modo de dupla contaminação. Neste sentido, se é verdade que muita da nossa empresa consistiu no aprofundamento de questões teóricas no quadro do pensamento filosófico, também não deixa de ser verdade que, em alguns casos, foram as próprias fotografias que conduziram, ou ajudaram a conduzir, a discussão conceptual. Não tentámos caminhar sobre trilhos seguros, procurámos, acima de tudo, pensar com o rigor conceptual necessário a uma tese de filosofia, procurámos submergir nas questões difíceis com que nos deparámos.

Na Introdução, referimo-nos à pertinência do conceito de origem para a nossa investigação sobre a fotografia, adaptando alguns dos termos que são enunciados no “Prólogo Epistemológico-crítico” que Walter Benjamin escreveu para *A Origem do Drama Trágico Alemão*. A possibilidade de pensar segundo uma origem da fotografia, segundo uma compreensão histórica que se dá como restauração e incompletude, que traz algo de novo mas absorve sempre os vestígios de coisas antigas, essa possibilidade

está de alguma forma inscrita no espaço que percorremos, com todos os seus desvios. De alguma forma, foi esse princípio que nos permitiu juntar numa mesma constelação um conjunto de conceitos, de fotografias e de problemas filosóficos que comunicam entre si de diversos modos. Face à grande diversidade de abordagens teóricas e de usos a que a fotografia está votada, este pareceu-nos o melhor método. Trata-se, no fundo, de mostrar uma configuração de problemas, de mergulhar nas aporias, de apontar caminhos, de descobrir bons acessos a obras fotográficas, de pensar com essas obras.

Impõe-se neste momento, sem qualquer exigência de exaustividade, a circunscrição de algumas questões que são transversais à dissertação.

O primeiro capítulo permitiu-nos abordar a fotografia em função de problemas de cariz fenomenológico, se bem que, ao longo do seu trajecto, tenhamos desde logo estabelecido relações com outras perspectivas. Mais do que atender à pureza de uma qualquer filiação filosófica, tratou-se de circunscrever alguns problemas levantados pela fotografia. Começámos por desenvolver a questão da consciência de imagem no quadro da fenomenologia husserliana. Salientamos sobretudo o modo como o seu aprofundamento nos permitiu olhar com outros olhos para aquela que é, provavelmente, uma das obras mais citadas ao nível da teoria da fotografia: *A Câmara Clara*. A triangulação entre Husserl, Barthes e Sartre trouxe ao de cima as próprias restrições das categorias fenomenológicas da imagem e da representação, no que toca à compreensão da fotografia. Se é verdade que a fotografia desempenha um papel singular no quadro da consciência de imagem, se é verdade que Roland Barthes utiliza e, em certa medida, pensa com terminologia fenomenológica, não é menos verdade que as questões levantadas singularmente pela fotografia rompem o quadro husserliano. São questões de afecto, de magia, de emanção, de forças do olhar. Inevitavelmente, estas constatações obrigaram-nos a repensar a questão da representação, mas não a abandoná-la.

Neste sentido, o segundo e terceiro capítulos mostram como uma das chaves de acesso para a representatividade fotográfica se encontra na apresentação (*Darstellung*) e na sua relação intrínseca com o exercício filosófico. A fotografia é uma representação que apresenta, num duplo movimento: não está apenas *em vez da* realidade, mas *com* a própria realidade representada, tornando-se esta imanente à fotografia. Daí que, no limite, e como Benjamin enuncia em “Pequena História da Fotografia”, o carácter de imagem das fotografias não saia incólume da queimadura do real, com tudo o que isso implica de irradiações de forças mágicas e de abertura de possibilidades no campo das

experiências políticas, estéticas, afectivas, históricas. Esta ideia das possibilidades embrionárias da fotografia encontra-se numa entrada de *O Livro das Passagens* à qual nos referimos várias vezes, relativa ao facto de o tempo de exposição na fotografia conter *in nuce* um significado político.

A evidência fotográfica articula-se com a questão da apresentação e do exercício, no sentido em que lhes acrescenta a possibilidade de pensar os traços que identificámos no primeiro capítulo: tempo, carácter deíctico, ostensão, presença, força alucinatória. A apresentação fotográfica é também uma constante reactualização destes traços da evidência, dando-se de cada vez de modo singular. Como vimos, a evidência não é apenas um conceito que tem pertinência epistemológica. Situando-se aquém das próprias questões da verdade e da prova, embora trabalhando-as por dentro, a evidência fotográfica está ligada a uma ambiguidade epistemológica. O jogo com a ambiguidade é um terreno fértil para apropriações artísticas.

A exploração da instância do exercício, com todas as suas valências e correspondências, revelou-se um momento essencial da nossa dissertação. Nessa instância trata-se sobretudo de pensar a experiência humana e um bom acesso à fotografia. Em torno da instância do exercício, reúnem-se uma série de noções e de temas que tentámos circunscrever a partir da leitura de vários textos de Benjamin. Ao longo da nossa dissertação, não deixámos de acentuar que Benjamin viu aspectos da fotografia, pensou-a em termos que, julgamos, ainda hoje são insuperáveis. Daí todas as análises que desenvolvemos a partir da instância do exercício, da apresentação, da presença de espírito ou da imersão. Pensá-las não como conceitos cristalizados, mas como instâncias em movimento, em acto, no seu fazer incessante, permite-nos aceder ao pensamento de Benjamin com menos ideias feitas, com menos certezas relativamente à politização ideológica de alguns dos seus textos. A presença de espírito – que deve ser exercitada todos os dias, que deve fazer parte do nosso corpo – é um conceito político muito fértil. Neste sentido, todo o Capítulo II, ao desenvolver-se em torno das fotografias de August Sander e da expressão que Benjamin utiliza para caracterizá-las, “um atlas em exercício”, dirige-se ao coração de algo que é simultaneamente um traço forte do pensamento de Benjamin e uma possibilidade – contra tantas ideias cristalizadas – de reler as suas considerações sobre fotografia, abrindo-as noutros sentidos, aferindo a sua pertinência. Que a fotografia seja um exercício fisionómico (dos rostos e da história), que a fotografia possa seguir uma delicada empiria que é também

atenção e tarefa infinita, que o seu exercício seja também uma transformação de nós próprios, fotógrafos ou espectadores, que ela deva ser acompanhada da mais alta presença de espírito, que em cada caso singular, mediante o seu poder de choque, esteja em causa a nossa capacidade de imersão, tudo isto faz parte do percurso entre fotografia e filosofia que tentámos delinear no Capítulo II. Não deixámos de salientar que os conceitos desenvolvidos podem ser extensíveis a outros domínios que não o fotográfico. Pensamos sobretudo na teoria do corpo, da criação artística e do acaso que são inerentes ao exercício. Benjamin refere-o, por exemplo, em relação ao escritor. São conceitos de uma grande relevância para a estética.

Outra das questões que se levantou recorrentemente ao longo da dissertação diz respeito à complexa relação que a fotografia mantém com a linguagem, seja ao nível da nudez (Barthes), das forças anónimas (Döblin), do inominado (Jünger) ou do real que reclama o nome (Benjamin). Mostrámos de diversas formas as tensões que a fotografia estabelece com o nome e com o anonimato, tensões que, como vimos a partir das fotografias de August Sander, são também uma abertura de possibilidades e um campo de forças. Dado que a questão do nome é um elemento fundamental do pensamento de Benjamin, é sintomático que ele se refira à peixeira de David Octavius Hill como um “real que reclama o nome e jamais poderá ser reduzido a arte”. Nessa referência joga-se toda uma série de tensões que se dão na intersecção de técnica e magia que constitui a fotografia.

No que toca à questão da semelhança, julgamos ter contribuído de modo positivo para um debate relativo à compreensão teórica da fotografia. Percebemos o modo como a semelhança se revela difícil de ser pensada no quadro das teorias da imagem mais restritivas. Percebemos também como a excessiva acentuação do carácter indexical da fotografia limita a compreensão do poder-ser da experiência fotográfica. A passagem por *Mimēsis e Negação*, de Fernando Gil, iluminando a questão da representação e da semelhança sob um outro prisma, é um momento de viragem na nossa consideração da semelhança, no sentido em que abre para a entre-expressão do homem e do mundo, para o domínio do vivido. Este domínio é fundamental na teoria mimética desenvolvida por Benjamin. A partir dela, mergulhámos na questão da aura (num novo retomar da questão) e na da rememoração enquanto acesso ao campo de forças mimético. A partir das fotografias de plantas de Bloßfeldt (interpretadas em função da teoria mimética de Benjamin), mostrámos como o terreno fotográfico coloca a questão das relações entre o

pormenor e o todo, instituindo-se como um espaço de ligações, muitas vezes habitado por forças “daimónicas”. No final do terceiro capítulo, procurámos ler a “Pequena História da Fotografia” como uma história de olhares pairantes. Isto é, Benjamin escreveu uma história na qual a própria escrita é determinada pelo objecto sobre o qual incide, revelando ainda como o presente não se faz sem um olhar para trás, movimento entre um Agora e um Outrora que constitui um núcleo fundamental do pensamento benjaminiano. Encetámos uma releitura de quatro textos distintos onde é tecida uma fértil afinidade entre Benjamin e Kafka, textos que mostram o poder de afecção da fotografia. Desta afinidade, sustentada pela tristeza, propusemos uma interpretação dos “gestos no Teatro do Mundo” – expressão com a qual Benjamin caracteriza a obra de Kafka – capaz de iluminar a partir de dentro a experiência fotográfica. Enquanto técnica de reprodução que introduziu na Modernidade uma dimensão de estranheza e sacrifício, sobretudo quando se trata de retratos, a fotografia possui *in nuce* o seu próprio potencial redentor. Isso é mostrado desde os primórdios da fotografia e é visível ainda hoje pelo modo como ela constitui um dos campos mais privilegiados da produção artística contemporânea, com particular ênfase para as representações do corpo, para os retratos e os auto-retratos, para as encenações e os jogos de ambiguidade.

Por tudo isto se vê que tentámos, ao longo da dissertação, evitar a acentuação do hiato entre um estudo de teoria da fotografia e um estudo sobre a expressividade artística da fotografia. Um dos maiores desafios de pensar o “objecto fotográfico”, de percorrer virtualmente os seus espaços e as suas configurações diversas, é exactamente o de conseguir manter uma “boa tensão” entre os aspectos gerais e, por assim dizer, mais ontológicos (evidência, queimadura do real, exercício, apresentação, semelhança), e os aspectos que fazem a singularidade de cada uso fotográfico, seja ele científico, documental, familiar, artístico, etc.

Os excursos permitiram-nos prolongar alguns aspectos que foram desenvolvidos nos diversos capítulos. A contraposição entre o pensamento de Wittgenstein e o pensamento inerente aos retratos compósitos de Galton é um exemplo da teia filosófico-fotográfica que tentámos tecer na nossa dissertação. Que o pensamento de Wittgenstein esteja mais próximo da morfologia de Goethe e dos retratos de August Sander é um prolongamento dessa teia. Por outro lado, o excuro sobre o *Atlas* de Gerhard Richter recupera, de um modo nem sempre explícito, muitas das considerações que

estabelecemos a propósito da evidência, da semelhança, da força e da fraqueza da fotografia.

A dissertação que agora se conclui aponta para duas grandes questões que, embora tenham sido enunciadas, não foram aprofundadas. Falamos sobretudo das figuras do tempo fotográfico e da imaginação material que nos é dada a pensar pela fotografia. Em notas e pequenos apontamentos, deixámos algumas indicações. Chegámos mesmo a desenvolver uma pequena configuração de abordagens relativamente ao tempo. Retomar esse tema seria retomar de novo o pensamento de Husserl, Barthes, Kracauer, Heidegger, Kant e, como é natural, Benjamin. É um sintoma da riqueza e da complexidade da fotografia que as experiências e as figuras do tempo sejam tão diversificadas e atinjam tantos níveis ontológicos, se assim o podemos dizer. Aflorámos também a questão da imaginação e da materialidade que inere à fotografia. Para um desenvolvimento desta questão seria necessário reler as obras que Gaston Bachelard dedicou à imaginação material, bem como circunscrever os aspectos técnico-teóricos que fazem a singularidade da matéria fotográfica. Este é todo um campo que, no nosso entender, se encontra em aberto.

Mas agora, como em qualquer exercício que se queira fértil, é preciso parar, limpar o suor, dar lugar ao acaso.

Bibliografia

A.

ALVES, Pedro M. S., “A doutrina husserliana dos actos intuitivos sensíveis e o tema da consciência do tempo (1898-1911)”, in *Phainomenon. Revista de Fenomenologia*, nº 1, Primavera 2000, Edições Colibri, Lisboa, 2000.

ARENDT, Hannah, *Walter Benjamin: 1892-1940*, “Introduction”, in *Illuminations*, ed. e intro. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 2007 [1968].

ARISTÓTELES, “On Memory and Recollection”, in *Parva Naturalia*, Aristotle vol. VII, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge / London, 2000.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad., pref., intro., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994.

ARISTÓTELES, *Problems [Problemata]*, trad. W. S. Hett, Harvard University Press, Cambridge, 1970.

ARNHEIM, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1969.

B.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, PUF, Paris, 2005 [1957].

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries de la Volonté. Essai sur l'imagination des forces*, José Corti, Paris, 2004 [1948].

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 2005 [1942].

BADGE, Gerry e PARR, Martin, *The Photobook: a History – vol. 2*, Phaidon Press, Londres / Nova Iorque, 2006.

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres, Edições 70, Lisboa, 2001 (*La Chambre Claire (Note sur la Photographie)*, Cahiers du Cinéma, Gallimard / Seuil, Paris, 1980).

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.

BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, antologia, intro. e notas Jorge Fazenda Lourenço, trad. Pedro Tamen, Relógio D'Água, Lisboa, 2006.

BAZIN, André, “Ontologia da Imagem Fotográfica”, in *O que é o Cinema?*, Horizonte, Lisboa, 1992 (“Ontologie de l’image photographique, in *Qu’est-ce que le cinéma ?*, 1958).

BELTING, Hans, *An Anthropology of Images: picture, medium, body*, Princeton University Press, Princeton, 2011 (or. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Verlag Wilhelm Fink, Munich, 2001).

BELTING, Hans, *A Verdadeira Imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*, Dafne Editora, Porto, 2011 (*Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. Verlag C. H. Beck oHG, München, 2006).

BENJAMIN, Andrew (ed.), *Walter Benjamin and History*, Continuum, London / New York, 2005.

BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (ed.), *Walter Benjamin’s Philosophy. Destruction and Experience*, 2ª ed., Clinamen Press, Manchester, 2000 [1994].

BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, 7 vols., ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974-1989.

BENJAMIN, Walter, *Briefe*, ed. Gershom Scholem e Theodor Adorno, 2 vols., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966.

BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas de Walter Benjamin*, ed. e trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa:

- *Origem do Drama Trágico Alemão*, 2004.
- *Imagens do Pensamento*, 2004.
- *A Modernidade*, 2006.
- *O Anjo da História*, 2008.

BENJAMIN, Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, pref. Theodor Adorno, Relógio D’Água, Lisboa, 1992.

BENJAMIN, Walter, *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, trad. Isabel de Almeida e Sousa e Cláudia de Miranda Rodrigues, intro. Susan Sontag, Relógio D’Água, Lisboa, 1992.

BENJAMIN, *Oeuvres*, 3 vols., trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch, Gallimard, Paris, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e Siècle. Le Livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Les Éditions du Cerf, Paris, 2002 [1989].

BENJAMIN, Walter, *Selected Writings*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge / Massachusetts / London, 1996-2003:

- *Vol. 1: 1913-1926*, ed. Marcus Bullock e Michael W. Jennings, 1996.
- *Vol. 2: 1927-1934*, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith, 1999.

- Vol. 3: 1935-1938, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith, 2002.
- Vol. 4: 1938-1940, ed. Howard Eiland e Michael W. Jennings, 2003.

BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, The Belknap Press of University Press, Cambridge / Massachusetts / London, 1999.

BENJAMIN, Walter, *The Correspondence of Walter Benjamin: 1910-1940*, trad. Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. The University of Chicago Press, Chicago / London, 1994.

BERNARDT, Uwe, *Le Regard Imparfait. Réalité et Distance en Photographie*, L'Harmattan, Paris, 2001.

BLANCHOT, Maurice, *O Livro Por Vir*, trad. Maria Regina Louro, Relógio D'Água, Lisboa, 1984 (or. *Le Livre à Venir*, Gallimard, Paris, 1959).

BORGES, Jorge Luís, *O Aleph*, trad. Flávio José Cardoso, Planeta DeAgostini, Lisboa, 2001 [1949].

BRUNET, François, *Photography and Literature*, Reaktion Books, London, 2009.

C.

CADAVA, Eduardo, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.

CAEIRO, Alberto, *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 18, Assírio e Alvim, Lisboa, 2001.

CANTINHO, Maria João, *O Anjo Melancólico. Ensaio Sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Angelus Novus, Coimbra, 2003.

CARLOS, Maria Luísa Ratinho, *Sentidos da Visão. Diálogos com Merleau-Ponty*, Dissertação de Mestrado em Filosofia – Estética, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, 2007.

CAYGILL, Howard, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Routledge, London, 1998.

CHEVRIER, Jean-François, “A vida das formas. Fragmentação e montagem”, in John COPLANS, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992.

COPLANS, John, “On Talking About Art”, in *Exit: imagen y cultura*, nº 10, “Auto-retratos”, 2003.

COPLANS, John, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992.

CORDEIRO, Edmundo, *Actos de Cinema. Crónica de um espectador*, Angelus Novus, Coimbra, 2004.

CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990.

D.

DAGNONET, François, *Bachelard*, Edições 70, Lisboa, 1986 (*Gaston Bachelard: sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, PUF, Paris, 1965).

DAMISCH, Hubert, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Seuil, Paris, 2001.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.

DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, pref. José Gil, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2000 [1968].

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Les Éditions du Seuil, Paris, 2002 [1981].

DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

DERRIDA, Jacques, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, ed. e intro. Gerhard Richter, trad. Jeff Fort, Stanford University Press, Stanford, California, 2010.

DERRIDA, Jacques, “Les Morts de Roland Barthes”, in *Poétique*, n° 47, Seuil, Paris, 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas. Cómo llevar el mundo auestas?*, Tf. Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina, Madrid, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges, "The Supposition of the aura: The Now, the Then, and Modernity", in BENJAMIN, Andrew (ed.), *Walter Benjamin and History*, Continuum, London / New York, 2005 [1ª ed. do artigo in *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*, The University of Chicago Press, The Museum of Contemporary Art, Chicago, 1996].

DÖBLIN, Alfred, "Faces, Images and Their Truth", in SANDER, August, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, intr. Alfred Döblin, trad. Michael Robertson, Schirmer / Mosel, Munich, 2003 [1929].

DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, trad. Edmundo Cordeiro, Vega, Lisboa, 1992 (or. *L'Acte Photographique*, Nathan / Labor, Paris / Bruxelles, 1983).

DURAND, Régis, *La Part de l'ombre – Essais sur la expérience photographique 1*, La Différence, Paris, 1990

DURAND, Régis, *Le Regard Pensif. Lieux et Objects de la Photographie*, La Différence, Paris, 2002.

DURAND, Régis, *Le Temps de L'image*, La Différence, Paris, 1995.

DUVE, Thierry de, "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox" *October*, Vol. 5, "Photography", Summer, 1978, pp. 113-125.

F.

FLUSSER, Vilém, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Carl Hanser Verlag, Wien, 1993.

FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica*, Relógio D'Água, Lisboa, 1998 [1983].

FLUSSER, Vilém, *Ins Universum der technischen Bilder*, European Photography, Berlin, 1985 (trad. ing. *Into the Universe of Technical Images*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2011).

FLUSSER, Vilém, *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*, Bollman Verlag, Bensheim / Düsseldorf, 1993 [1991] (trad. cast. *Los Gestos. Fenomenología Y Comunicación*, Herder, Barcelona, 1994).

FONSECA, Nuno, *Os Espelhos da Vanitas: A dinâmica reflexiva e a crítica da representação na filosofia e na pintura do século XVII*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

Fontcuberta, Joan, *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto*, Asa, Porto, 1992.

FREUND, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*, Vega, Lisboa, 1995 (or. *Photographie et Société*, Éditions du Seuil, Paris, 1974).

FRIED, Michael, *Why photography matters as art as never before*, Yale University Press, New Haven / London, 2008.

FRIZOT, Michel, “1839-1840 – Photographic developments”, in *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998, pp. 22-31.

FRIZOT, Michel, “A Natural Strangeness. The hypothesis of color”, in Michel FRIZOT (ed.), *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998, pp. 411-429.

FRIZOT, Michel, “Light Machines. On the threshold of invention”, in Michel FRIZOT (ed.), *The New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, pp. 15-21.

FRIZOT, Michel (ed.), *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998 (or. *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, S. A., Paris, 1994).

FURTADO, José Afonso, *Mundos da Fotografia. Orientações para a Constituição de uma Biblioteca Básica*, Centro Português de Fotografia, Porto, 2006.

G.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, “Da escrita filosófica em Walter Benjamin”, *Leituras de Walter Benjamin*, org. Márcio Seligman-Silva, 2ª ed. revista e ampliada, Annablume, São Paulo, 2007 [1999], pp. 83-92.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, “Similitude et *Mimesis* dans la pensée d’Adorno et de Benjamin”, in *Cadernos de Filosofia*, nº 16, IFL / Edições Colibri, Lisboa, 2004.

GERNSHEIM, Helmut, *The Origins of Photography*, Thames and Hudson, New York, 1982.

GIBSON, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey / London, 1986 [1979].

GIL, Fernando, *Mimēsis e Negação*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

GIL, Fernando, *Modos da Evidência*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1998.

GIL, Fernando, *Tratado da Evidência*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1996 (or. *Traité de l’évidence*, Editions Jérôme Millon, Grenoble, 1993).

GIL, Fernando e MACEDO, Hélder, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Campo das Letras, Porto, 1998.

GIL, José, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Relógio d'Água, Lisboa, 1996 (*L'Image-Nue et les Petites Perceptions – Esthétique et Metaphénoménologie*).

GIL, José, “O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caeiro”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 10 / 11, “O corpo, o nome, a escrita”, Lisboa, 1990.

GINZBURG, Carlo, “Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors”, *Critical Inquiry*, Vol. 30, Nº 3 (Spring 2004), The University of Chicago Press, pp. 537-556.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Werke*, 14 vols, ed. Erich Trunz, Verlag C.H. Beck, München, 1998 (que segue a edição revista e melhorada de 1994). Conhecida por *Hamburger Ausgabe* (HA).

GOETHE, Johann Wolfgang von, *A Metamorfose das Plantas*, trad., introd., notas e apêndices de Maria Filomena Molder, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Máximas e Reflexões*, trad. José Miranda Justo, Relógio d'Água, Lisboa, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Theory of Colours*, trad. Charles Lock Eastlake, Dover, New York, 2006 [1810].

GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte*, Gradiva, Lisboa, 2006 [1968].

H.

HACKING, Ian, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, Princeton, 1995.

HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustinienes, Paris, 1981.

HADOT, Pierre, *N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Albin Michel, Paris, 2008.

HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton / Oxford, 2002.

HAUS, Andreas e FRIZOT, Michel, “Figures of Style. New vision, new photography”, in *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998, pp. 457-475.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1986 [1927].

HELDER, Herberto, *Photomaton & Vox*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006.

HORSFIELD, Craigie, *Im Gespräch / Conversation*, ed. Uta Nusser, Dumont Buchverlag, Köln, 1999.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950.

HUSSERL, Edmund, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1980 (trad. ing. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1924)*, trad. John B. Brough, Springer, Dordrecht, 2005).

J.

JONAS, Hans, *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001 [1966].

JÜNGER, Ernst, *Drogas, Embriaguez e outros Temas*, trad. Margarida Homem de Sousa, Arcádia, Lisboa, 1977 (or. *Annäherungen, Drogen und Rausch*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1970).

JÜNGER, Ernst, *Typus, Name, Gestalt*, in *Werke*, Band 8, Essays IV, Klett, Stuttgart, 1963.

K.

KELLER, Ulrich, “Preface” in SANDER, August, *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait Photographs, 1892-1952*, ed. Gunther Sander, textos Ulrich Keller, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M., *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. Carlos Alberto Louro Fonseca, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994 [1983].

KLEE, Paul, *Escritos sobre Arte*, trad. Catarina Pires e Marta Manuel, rev. João Barrento, Cotovia, Lisboa, 2001.

KRACAUER, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, Paris, 1990.

KRAUSS, Rosalind, “Reinventar o medium: introdução à fotografia” [2003], in *A Fotografia na Arte. De Ferramenta a Paradigma*, ed. Ricardo Nicolau, Fundação de Serralves / Jornal Público, 2006.

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1985.

L.

LACOSTE, Jean, “Walter Benjamin et Goethe”, in *Revue Europe*, n° 804, Avril, 1996, pp. 19-42.

LEMAGNY, Jean-Claude, *La Matière, l’ombre, la fiction: photographie contemporaine*, Nathan / Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1994.

LEMAGNY, Jean-Claude, *L’ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art*, Nathan, Paris, 1992.

LINDBERG, David C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1976.

LORIES, Danielle, “Philosophie, image, peinture. Le monde à l’état naissant selon Merleau-Ponty et Jonas”, in *La Part de l’œil*, 2006-07, n° 21-22. Dossier: “Esthétique et phénoménologie en mutation”, pp. 71-79.

LURY Celia, *Prosthetic Culture. Photography, memory and identity*, Routledge, Londres / New York, 1998.

M.

MAH, Sérgio, *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Edições Colibri, Lisboa, 2003.

MARTINS, Fernando Cabral, “A noção das coisas”, in Alberto CAEIRO, *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 18, Assírio e Alvim, Lisboa, 2001.

MAYNARD, Patrick, *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*, Cornell University Press, Ithaca, 2000.

MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2000.

MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Verdade. Uma História de Fantasmas*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Vega, 2002 (or. *L’Oeil et l’Esprit*, Gallimard, 1964).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 2010 [1945].

MITCHEL, William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1998.

MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie*, trad. Catherine Wermester, Jean Kempf e Gérard Dallez, pref. Dominique Baqué, Gallimard, 2008.

MOLDER, Jorge, “Isto é a história de um corpo”, in John COPLANS, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992.

MOLDER, Jorge, *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*, Fundação de Serralves / Witte de With, Porto / Roterdão, 1993.

MOLDER, Maria Filomena, “Método é desvio. Uma experiência do limiar”, in *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*, org. George Otte, Sabrina Sedlmayer, Elcio Cornelsen, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010, pp. 27-75.

MOLDER, Maria Filomena, “Notas sobre a Treva Visível”, in *Lisboa Photo 2003 – “Passagens”*, Edições Asa, 2003.

MOLDER, Maria Filomena, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995.

MOLDER, Maria Filomena, *O Químico e o Alquimista – Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2011.

MOLDER, Maria Filomena, *Semear na Neve. Estudos sobre Walter Benjamin*, Relógio D’Água, Lisboa, 1999.

MOLDER, Maria Filomena, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Edições Vendaval, Lisboa, 2009

MOLDER, Maria Filomena, “Variações sobre a metamorfose da crítica em doutrina”, in *O que é o Homem? Antropologia, Estética e Teleologia em Kant*, CFUL, Lisboa, 2010, pp. 587-608.

MORIYAMA, Daido, *The World through my Eyes*, ed. Filippo Maggia, Skira, Milano, 2010.

MOSÈS, Stéphane, *L’Ange de L’Histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

N.

NADAR, *Quand j’étais photographe*, Editions d’Aujourd’hui, Paris, 1979.

NANCY, Jean-Luc, *L’Évidence du Film: Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, 2001.

NEEDHAM, Rodney, *Against the Tranquility of Axioms*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1983.

NIERENDORF, Karl, “Einleitung”, in Karl BLOßFELDT, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1935 [1928].

O.

OLIVEIRA, Ivo, “Perceptum, Fictum e Imaginatum – a imaginação física em Husserl”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 19, nº 36, Setembro 2009.

P.

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 4, Assírio e Alvim, Lisboa, 1998.

PITA, António Pedro, “Experiência estética e a priori”, in *O Homem e o Tempo. Liber Amicorum para Miguel Baptista Pereira*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1999.

PLATÃO, *A República*, trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

PLATÃO, *Apologia de Sócrates*, intro., trad. e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Edições 70, Lisboa, 1997.

PLATÃO, *O Banquete*, intro., trad. e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Edições 70, Lisboa, 1991.

PONTREMOLI, Edouard, *L'excès du visible: Une approche phénoménologique de la photogénie*, Million, Grenoble, 1996.

PURCELL, L. Sebastian, “Phenomenology of a Photograph, or: How to use na Eidetic Phenomenology”, in *PhaenEx*, nº 1, Spring / Summer 2010.

R.

RAMPLEY, Matthew, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2000.

RIBEIRO, José Sommer, “Apresentação”, in John COPLANS, *Um Auto-retrato* (publicado por ocasião da exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, em 1992), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992.

RICHTER, Gerhard, *Text*, Thames & Hudson, Londres, 2009.

RICHTER, Gerhard, *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*, Wayne State University Press, Detroit, 2000.

ROCHE, Denis, *Dans la Maison du Sphinx. Essais sur la Matière Littéraire*, Éditions du Seuil, 1992.

ROUILLÉ, André, *La Photographie: entre Document et Art Contemporain*, Gallimard, Paris, 2005.

S.

SANDER, August, *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twentieth-Century Germans*, intr. Alfred Döblin, trad. Michael Robertson, Schirmer / Mosel, Munich, 2003 (or. *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, intr. Alfred Döblin, Kurt Wolff Verlag, München, 1929).

SANDER, August, *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait Photographs, 1892-1952*, ed. Gunther Sander, textos Ulrich Keller, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

SANDER, August, "From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language" ("Die Photographie als Weltsprache"), trad. Anne Halley, in *The Massachusetts Review*, Vol. 19, N° 4, "Photography", Winter, 1978, pp. 674-679.

SARAIVA, Maria Manuela, *A Imaginação segundo Husserl*, trad. Isabel Támen e António Pedro Mesquita, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1994 [1966].

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie Phénoménologique de l'Imagination*, Gallimard, Paris, 2010 [1940].

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, Seuil, Paris, 1987.

SEKULA, Allan, "The Body and the Archive", in *October*, vol. 39, Winter, 1986, pp. 3-64.

SCHNELLER, Katia, "Sur les traces de Rosalind Krauss. La réception française de la notion d'index. 1977-1990", *Études photographiques*, 21 Decembre 2007, URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index2483.html>. Consultado em 22 de Dezembro de 2012.

SOBIESZEK, Robert A., *Ghost in the Shell. Photography and the human soul: 1850-2000*, MIT Press / Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, Massachusetts, 1999.

SONTAG, Susan, *On Photography*, Penguin Books, London, 1979 [1977].

SULTON, Larry e MANDEL, Mike, *Evidence*, Distributed Art Publishers, 2003 [1977].

SUTTON, Damian, *Photography, Cinema, Memory. The Cristal Image of Time*, University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 2009.

T.

TAGG, John, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, Londres, 1988.

TAUSSIG, Michael, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, New York / London, 1993.

TIEDEMANN, Rolf, *Études sur la Philosophie de Walter Benjamin*, trad. Rainer Rochlitz, pref. Theodor W. Adorno, Actes Sud, Arles, 1987 [1974].

TUNHAS, Paulo, *O essencial sobre Fernando Gil*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2007.

V.

VAISSE, Pierre, “Portrait of Society. The anonymous and the famous”, in *The New History of Photography*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln, 1998, pp. 495-513.

VAN LIER, Henri, *Philosophie de la Photographie*, in *Les Cahiers de la Photographie*, ACCP, Paris, 1983.

VIGOTSKI, Lev Sémanovitch, *Pensamento e Linguagem*, Martins Fontes, São Paulo, 2003 [1934].

W.

WARBURG, Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2003.

WEIDMANN, Heiner, “Geistesgegenwart: Das Spiel in Walter Benjamins Passagenarbeit”, *MLN*, vol. 107, n° 3, “German Issue”, April 1992, pp. 521-547.

WIESING, Lambert, “Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit. Zur Husserl-Rezeption bei Flusser”, in *Flusser Studies*, n° 10, November 2010 (<http://www.flusserstudies.net/pag/10/wiesing-fotografieren.pdf>).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Occasions, 1912-1951*, ed. James Klagge e Alfred Nordman, Hackett, Indianapolis, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Remarks*, ed. Rush Rhees, trad. ing. Raymond Hargreaves and Roger White, Blackwell, Oxford, 1998 [1964].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford, 2003 [1958].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß / Culture and Value. A Selection from the Posthumous Remains* (ed. bilingue), ed. Georg H. von Wright, trad. Peter Winch, Blackwell, Oxford, 1998 [1994].

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, intro. Tiago de Oliveira, trad. e pref. M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Über Gewissheit / On Certainty* (ed. bilingue), ed. G. E. M. Ascombe e G. H. von Wright, trad. Denis Paul e G. E. M. Anscombe, Harper Torchbooks, New York, Hagerston, San Francisco, London, 1972 [1969]

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, intro. António Marques, apres. Nuno Venturinha, trad. António Marques, Nuno Venturinha e João Tiago Proença, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.

Z.

ZAHAVI, Dan, *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, Stanford, California, 2003.

Figuras



Figura 1 - Ansel Adams, *Moonrise, Hernandez, New Mexico*, 1941. © The Trustees of the Ansel Adams Publishing Rights Trust.



Figura 2 - Mario Giacomelli, *Paesaggio 283, Presa di Coscienza Sulla Natura*, 1968.



Figura 3 - Philip-Lorca diCorcia, *Head #23*, 2001. © Philip-Lorca diCorcia, David Zwirner.



Figura 4 - Eugène Atget, *Parc de Sceaux, 7 h. matin*, 1925. © The Museum of Modern Art, New York, Abbott-Levy Collection.



Figura 5 - Joseph Nicéphore Niépce, *Point de Vue du Gras*, 1826.



Figura 6 - Larry Sultan e Mike Mandel, *Evidence* (duas páginas do livro), 1977.



Figura 7 - Larry Sultan e Mike Mandel, *Evidence* (duas páginas do livro), 1977.



Figura 8 - James Welling, *Clock*, 1976. © James Welling.

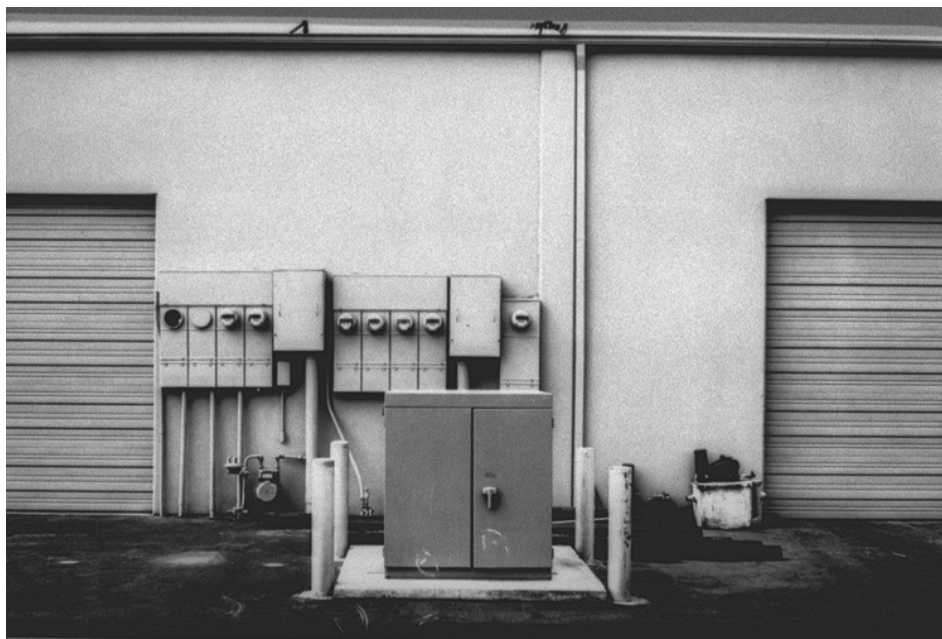


Figura 9 - Lewis Baltz, *North Wall*, *Niguel Hardware*, 26087 Getty Drive, *Laguna Niguel*, 1974. © George Eastman House.

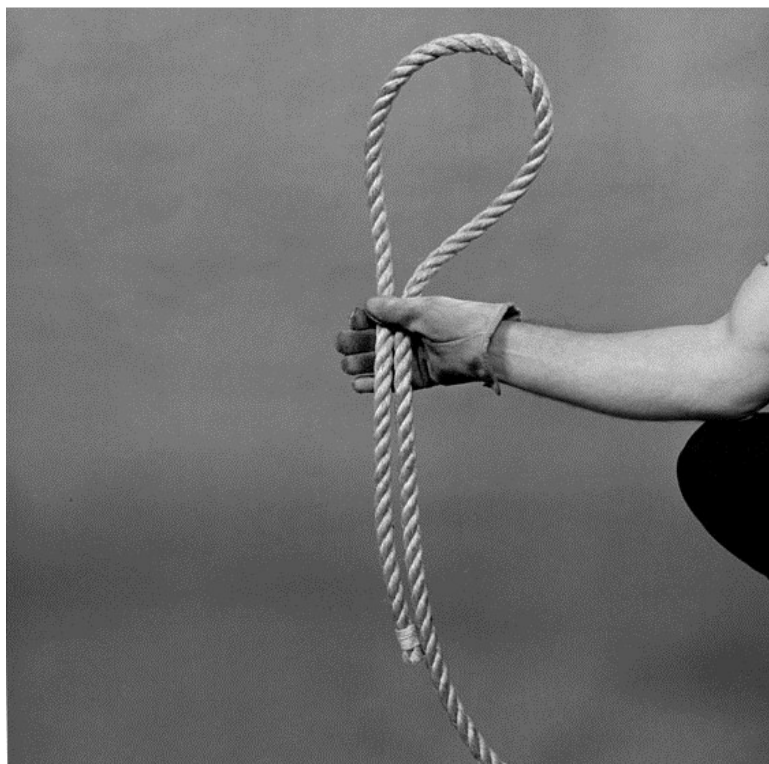


Figura 10 - Larry Sultan e Mike Mandel, *Evidence* (página do livro), 1977.

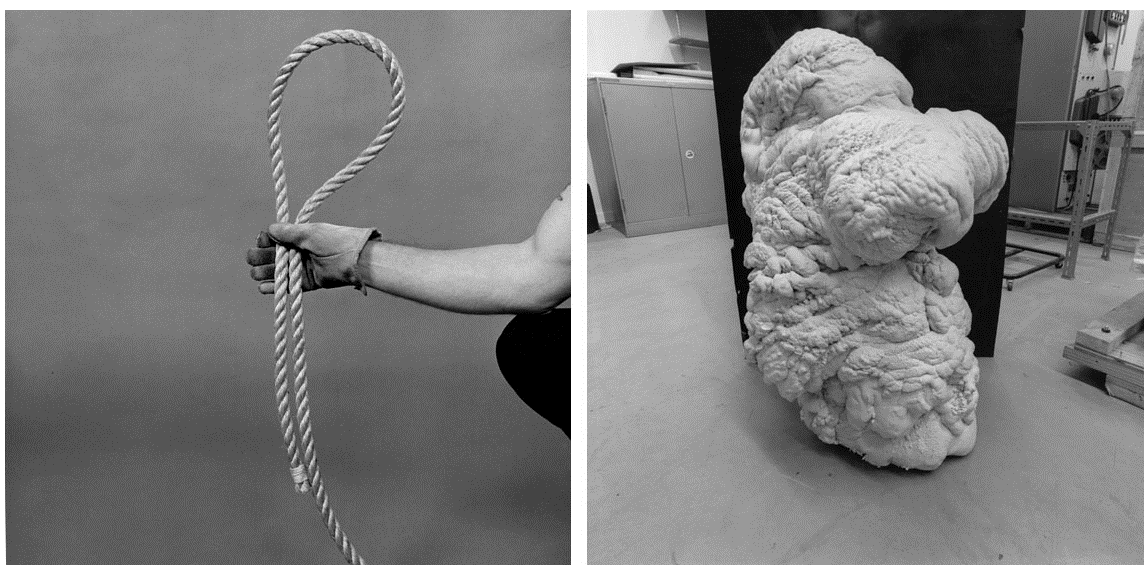


Figura 11 - Larry Sultan e Mike Mandel, *Evidence* (duas páginas do livro), 1977.



Figura 12 - Gérard Castello Lopes, *Intercity Scotrail*, 1985.



Figura 13 - August Sander, *Bauernpaar* [*Casal de camponeses*], 1912. © SK Stiftung Kultur, Bonn.



Figura 14 - *Junglehrer* [*Jovem professor*], c. 1928. © SK Stiftung Kultur, Bonn.



Figura 15 - *Grobschmiede* [*Ferreiros*], 1926. © SK Stiftung Kultur, Bonn.



Figura 16 - Rodchenko, *Reunindo para a manifestação*. Moscovo, 1928. © Museum of Modern Art (MoMA), New York.



Figura 17 - László Moholy-Nagy, *Massenpsychose* [*Psicose de massas*], 1927. © George Eastman House, Rochester, New York.



Figura 18 - Albert Renger-Patzsch, *Krabbfischerin* [*Pescadora de camarão*], 1926. © Albert Renger-Patzsch Archiv.

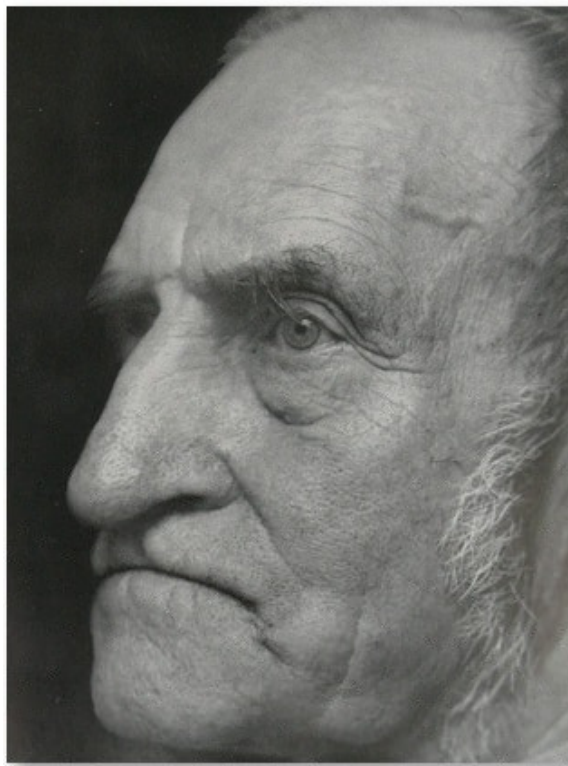


Figura 19 - Erna Lendvai-Dirksen, *Das Deutsche Volksgesicht - Mecklenburg*, 1940 [fotografia do livro].

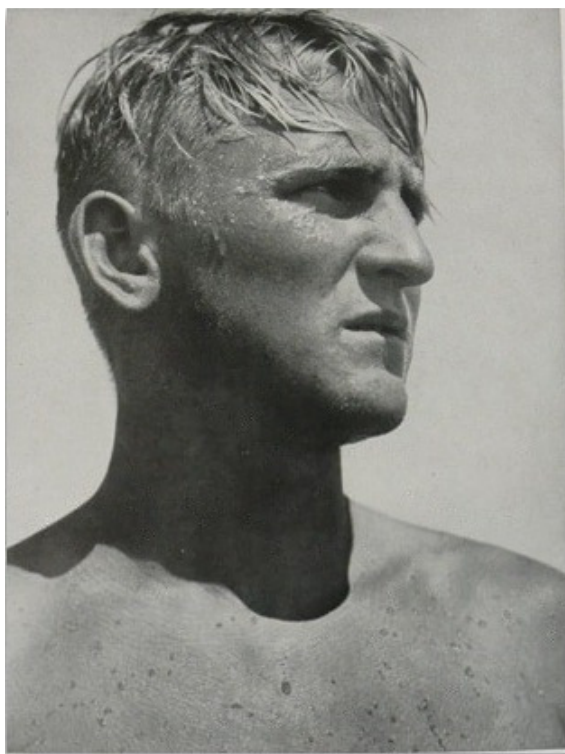


Figura 20 - Erna Lendvai-Dirksen, *Das Deutsche Volksgesicht - Mecklenburg*, 1940 [fotografia do livro].



Figura 21 - Erna Lendvai-Dirksen, *Das Deutsche Volksgesicht - Mecklenburg*, 1940 [fotografia do livro].



Figura 22 - Duchenne de Boulogne, *Effroi, mêle de douleur, torture*, (Album Personnel de Duchenne de Boulogne), 1855-56.



Figura 23 - August Sander, *Witwe mit ihren Söhnen* [Viúva com os seus filhos], 1921. © SK Stiftung Kultur, Bonn.



Figura 24 - August Sander, *Studien - Der Mensch* [Estudos – o ser humano (Mãos de um fotógrafo – Gunther Sander)], 1944 (impressa em 1990). © SK Stiftung Kultur, Bonn.



Figura 25 - John Heartfield, *Deutsche Eicheln*, 1933. © Akademie der Künste, Berlin Kunstsammlung.



Figura 26 - Eugène Atget, *Cour, 41 rue Broca*, 1912. © The Museum of Modern Art, New York, Abbott-Levy Collection.



Figura 27 - Karl Dauthendey, *O fotógrafo Karl Dauthendey e a sua noiva*, 1857.



Figura 28 - Bernard Plossu, *Fraçoise, Filicudi, Italie, 1988*. © Bernard Plossu.



Figura 29 - Bernard Plossu, *Playa Azul, Mexique, 1966*. © Bernard Plossu.

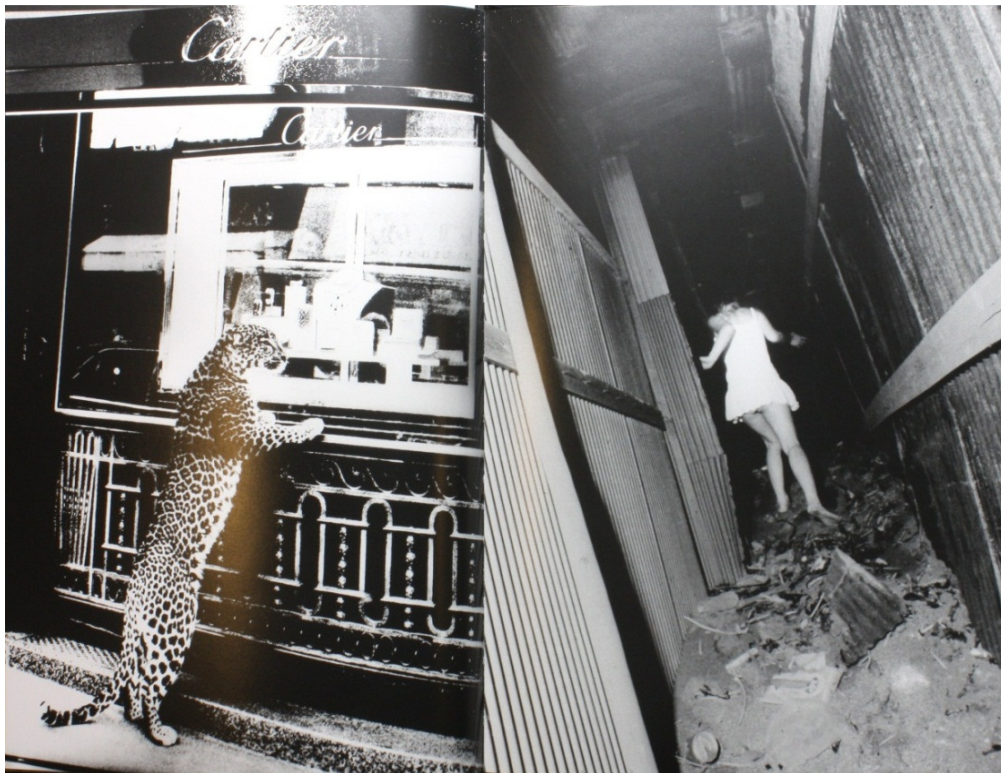


Figura 30 - Daido Moriyama, *The World through my Eyes* [páginas do livro].



Figura 31 - Craigie Horsfield, *Calle Preciados, Madrid, Enero, 2007*. © Craigie Horsfield.



Figura 32 - *Fish, Cabbages, Bottles*, 2003. © Craigie Horsfield.

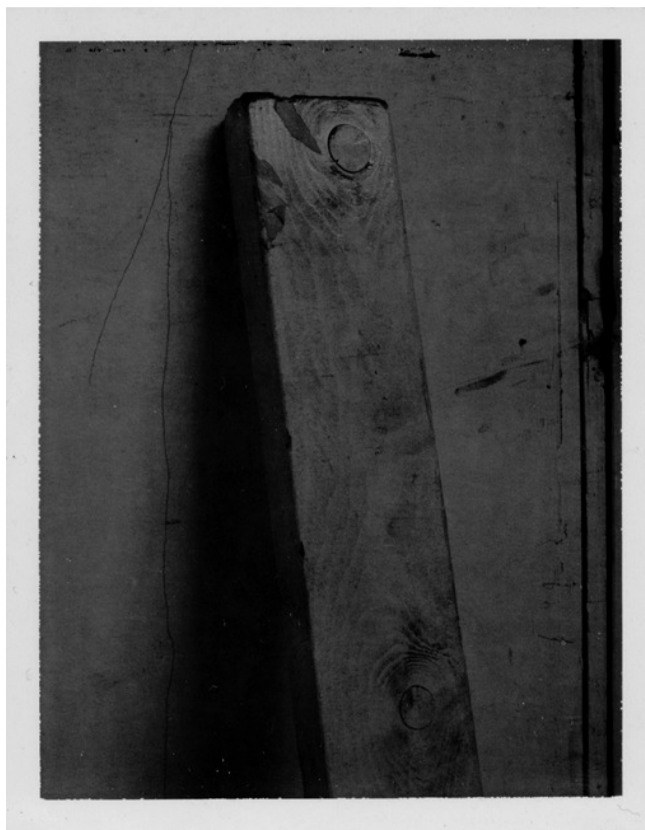


Figura 33 - James Welling, *Lock*, 1976. © James Welling.



Figura 34 - Bernd and Hilla Becher, *Winding Towers*. 1966-97. © The Museum of Modern Art, Hilla Becher.



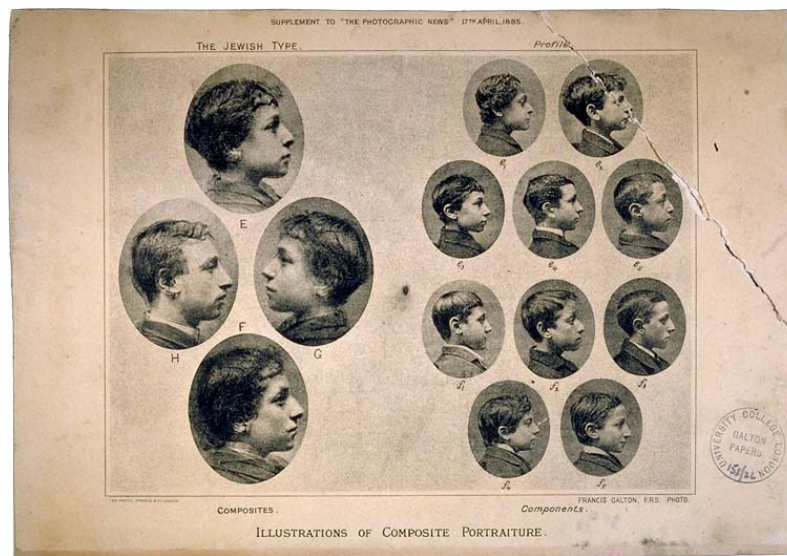
Figura 35 - John Coplans, *Self-Portrait (Frieze No. 2, Four Panels)*, 1994. © The estate of John Coplans.



Figura 36 – John Coplans, *Back Torso from Below*, 1985. © The estate of John Coplans.



Figura 37 - John Coplans, *Side, Hand Pinched*, 1988. © The estate of John Coplans.



University College, London. Noncommercial, educational use only.

Figura 38 - Francis Galton, *Illustrations of Composite Portraiture, The Jewish Type*, in *The Photographic News* (4/17/1885) © University College, London.

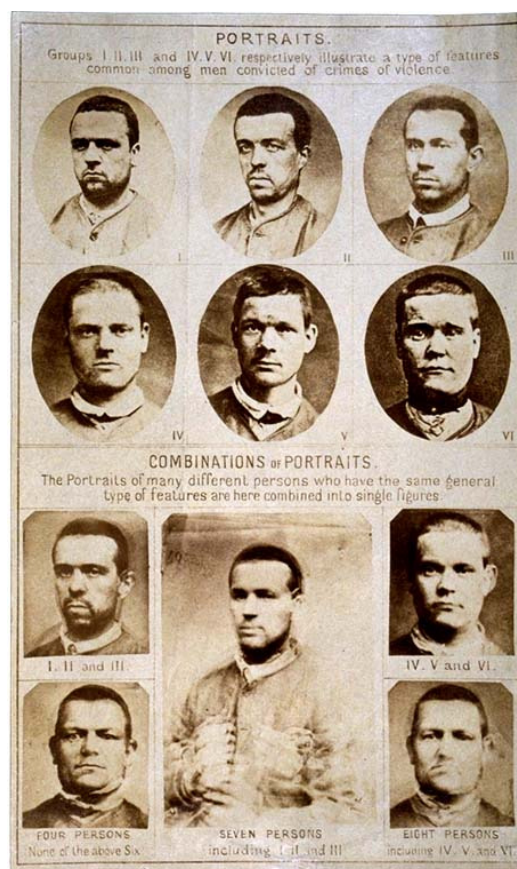


Figura 39 - Francis Galton, *Composite portraits showing features common among men convicted of crimes of violence*, 1885. © University College, London.



Figura 40 – Ludwig Wittgenstein, *Composite of Wittgenstein's face, along with those of his sisters*, 1920s. © Cambridge Wittgenstein Archive.



Figura 41 - Thomas Struth, *The Smith Family, Fife, Scotland*, 1989. © Thomas Struth.



Figura 42 - Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993. © Jeff Wall.



Figura 43 - Katsushika Hokusai, *Ejiri in Suruga Province (Sunshū Ejiri)*, 1830-33. © The British Museum.



Figura 44 - Cindy Sherman, *Untitled Film Still n° 35*, 1979. © Whitney Museum of American Art, New York.



Figura 45 - Sophie Ristelhueber, *La Ligne de l'Équateur*, 1992. © Sophie Ristelhueber.



Figura 46 - Sophie Ristelhueber, *Eleven Blowups # 1*, 2006. © Sophie Ristelhueber



Figura 47 - Sophie Ristelhueber, *Every One # 14*, 1994. © Sophie Ristelhueber



Figura 48 - Michelangelo Pistoletto, *Il presente – Autoritratto in camicia*, 1961. © Fondazione Pistoletto Biella.



Figura 49 - Michelangelo Pistoletto, *Deposizione*, 1962-1973. © Michelangelo Pistoletto.



Figura 50 - Francesca Woodman, *My House*, Providence, Rhode Island, 1976. © George and Betty Woodman and Marian Goodman Gallery, New York.



Figura 51 - Francesca Woodman, *Self-deceit #1*, Rome, 1977-1978. © George and Betty Woodman and Victoria Miro, London.



Figura 52 - David Octavius Hill, *Elizabeth Johnstone, The Beauty of Newhaven*, ca. 1844-1848. © Victoria and Albert Museum.



Figura 53 - Karl Blossfeldt, *Cajophora lateritia* (ampliada 5 vezes), 1928.

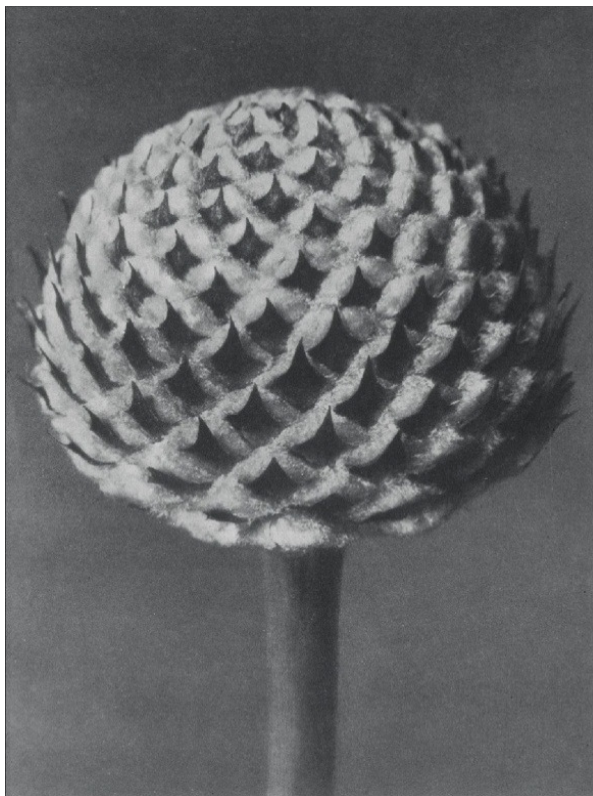


Figura 54 - Karl-Blossfeldt, *Cephalaria* (ampliada 10 vezes), 1928.



Figura 55 - Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Placa 83: *Aconitum. Eisenhut* (ampliada 6 vezes), 1928.

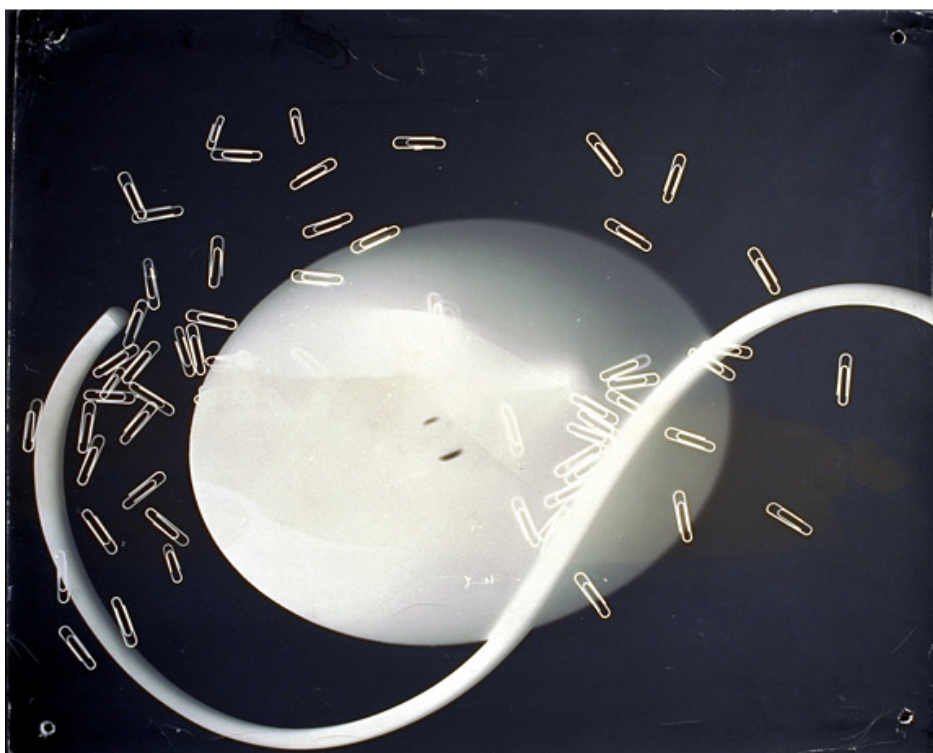


Figura 56 - László Moholy-Nagy, *Photogram*, 1939. © George Eastman House, Rochester, New York



Figura 57 - Man Ray, *Le Primat de la Matière sur la Pensée*, 1929



Figura 58 - Franz Kafka com quatro anos, 1887.



Figura 59 - Hippolyte Bayard, *Le Noyé* (auto-retrato como um homem afogado), 1840. © Société Française de Photographie, Paris.



Figura 60 - Claude Cahun, *Autoportrait*, c. 1929, Musée des Beaux-Arts de Nantes. © RMN / Gérard Blot.



Figura 61 - Claude Cahun, *Autoportrait*, c. 1929, Collection Neuflyze Vie. © Photo André Morin.



Figura 62 - Claude Cahun, *Autoportrait*, c. 1929.



Figura 63 - Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, painel 79.



Figura 64 - Gerhard Richter, *Atlas* (n° 19: fotografias de livros, 1967). © Gerhard Richter.



Figura 65 - Gerhard Richter, *Atlas* (n° 20: fotografias de livros, 1967). © Gerhard Richter.



Figura 66 - Gerhard Richter, *Atlas* (n° 21: fotografías de revistas, 1967). © Gerhard Richter.

Apêndice

Tradução do texto “Die Geste des Fotografierens”, in Vilém FLUSSER *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*, Bollman Verlag, Bensheim / Düsseldorf, 1993 [1991], pp. 100-118.

A invenção da fotografia pode indubitavelmente ser designada como revolucionária pois é um método que procura fixar, numa superfície bidimensional, sujeitos que existem num espaço-tempo tetradimensional. Este método é revolucionário no sentido em que permite aos temas – ao contrário da pintura – imprimirem-se a si mesmos numa superfície. Uma fotografia é uma espécie de «impressão digital» que o tema deixa numa superfície, não é, como na pintura, uma representação [*Darstellung*]. Na fotografia o tema é a causa, na pintura é o significado [*Bedeutung*]. A revolução fotográfica inverte a relação tradicional entre os fenómenos concretos e a nossa ideia dos fenómenos. Segundo esta mesma tradição, na pintura formamos uma “ideia” para captar o fenómeno numa superfície. Na fotografia, pelo contrário, o fenómeno cria [*erzeugt*] numa superfície a sua própria ideia. De facto, a invenção da fotografia é uma tardia solução técnica da disputa teórica entre o idealismo racionalista e o idealismo empirista.

Os empiristas ingleses do século XVII consideravam que as ideias se imprimiam em nós como fotografias, ao passo que os seus contemporâneos racionalistas julgavam que as ideias eram por nós esboçadas como pinturas. A invenção da fotografia forneceu a prova de que as ideias funcionam no sentido de ambas as correntes de pensamento. Chegou demasiado tarde para que pudesse ainda ter repercussões sobre as discussões filosóficas – considerando o facto de que, no século XIX, se aceitava geralmente, em maior ou menor grau, as [p. 101] implicações recíprocas dos pontos de vista predominantes de ambas as correntes. Este é um exemplo de como a tecnologia coxeara atrás da teoria. Ainda assim esta invenção é revolucionária, pois permite a discussão da diferença entre um pensamento “objectivo” e um pensamento “ideológico”

exclusivamente ao nível da técnica. Além disso, as fotografias são consideradas como ideias “objectivas” e as pinturas como ideias “subjectivas” ou “ideológicas” que temos em relação aos fenómenos concretos que nos rodeiam. Este é um exemplo de como a tecnologia produz teoria. Hoje, mais de cem anos após a invenção da fotografia, começamos efectivamente a certificarmo-nos das possibilidades teóricas que resultam da comparação entre fotografia e pintura.

Se reconhecermos o facto de que as fotografias são causadas pelos fenómenos, ao passo que as pinturas indicam os fenómenos (isto é, significam), poderemos analisar a diferença entre explicações causais e semiológicas. Por conseguinte, as fotografias são explicadas se se conhecerem os processos electromagnéticos, químicos e outros que são a sua causa. E as pinturas são “explicadas” se se alcançar a “intencionalidade” que nelas vem à expressão. Mas o presente ensaio não tem a intenção de entrar na discussão destes problemas, embora eles sejam fascinantes. A razão para isso é a seguinte: quer a fotografia quer a pintura têm origem em movimentos muito complexos e contraditórios. No acto de pintar existem fases objectivas e no acto de fotografar existem fases subjectivas, numa tal dimensão que torna a distinção entre objectividade e subjectividade mais do que problemática. Se quisermos efectuar a distinção entre pintura e fotografia, e temos de fazê-lo se quisermos compreender a nossa relação com o mundo, antes de mais temos que analisar ambos os gestos que produzem fotografias e pinturas.

[p. 102] A análise do gesto de fotografar parece ser um passo preparatório necessário para o estudo da própria fotografia e da sua comparação com a pintura. E é exactamente isso que o presente ensaio se propõe fazer.

Mas assim que, para o analisar, tentamos descrever o gesto de um fotógrafo, somos surpreendidos por um facto estranho. Aquilo que fazemos parece a tentativa de “fotografar” esse gesto – se bem que num sentido metafórico. Uma fotografia é a “descrição” bidimensional de um gesto, contanto que compreendamos por “descrição” a tradução de um contexto para um outro contexto. A fotografia de um homem a fumar cachimbo é a descrição do seu gesto de fumar através da tradução do gesto de quatro dimensões para duas dimensões. Os seus elementos são “manipulados” pelo próprio gesto (simplificando, pela luz que os corpos irradiam, que se move no acto de fumar). Porém, a descrição dactilografada de uma fotografia é composta por elementos (os caracteres da máquina de escrever) que não têm nenhuma relação causal com o gesto

que estão a descrever. Por isso enganamo-nos quando nos deixamos levar pela crença de que, ao escrevermos sobre o tema do gesto de fotografar, estejamos de certo modo a fotografar esse tema, ainda que seja num sentido metafórico. Enquanto modelo para a nossa descrição do gesto de fotografar, a fotografia tem, por conseguinte, de ser deitada fora. E isto é notável, pois é um exemplo de como as ferramentas ameaçam configurar o nosso pensamento. Primeiro descobrimos a fotografia como instrumento de um ver “objectivo”, e depois tentamos considerar a própria fotografia através do ver fotográfico. O poder opressivo que os instrumentos exercem sobre o nosso pensamento concretiza-se em muitas dimensões, e algumas delas são menos evidentes do que outras. Não devemos permitir que os instrumentos se sentem na sela e nos montem. No presente caso, não devemos tentar [p. 103] encarar o gesto de fotografar como se o fotografássemos, pelo contrário, e se queremos descobrir o que nele ocorre “verdadeiramente”, devemos capturá-lo como se não tivéssemos dele conhecimento e o víssemos pela primeira vez de modo ingénuo.

Embora tudo isto pareça muito fácil, é no entanto um empreendimento difícil. O que temos perante nós é uma situação mal definida. Suponhamos um salão. Um homem está sentado numa cadeira e fuma um cachimbo. Existe ainda um outro homem na sala, que segura um aparelho. Ambos comportam-se de um modo não usual, se por “usual” entendermos: estar de modo apropriado num salão. O homem fumador de cachimbo parece fumá-lo, não por causa do fumar, mas sim por uma outra razão. Embora seja difícil darmos razões para tal, parece-nos contudo que ele “representa” alguém a fumar. O homem com o aparelho, pelo contrário, faz um circuito muito estranho. Se o nosso propósito se ficar pela descrição deste movimento, este torna-se para nós o centro da cena, e o fumador torna-se a explicação do circuito efectuado pelo homem do aparelho. Isto é notável, pois mostra que a situação não é tanto estruturada pela relação entre os elementos figurados, mas sim pela intenção, o intuito do investigador. Não se trata de uma descrição “objectiva”, se por objectiva entendermos uma descrição que é independente da posição do investigador. Muito pelo contrário, a situação aqui descrita é “focada” pelo investigador. Mas a palavra “focada” é naturalmente um conceito fotográfico, o que evidencia o quão difícil é deixar de lado o modelo fotográfico durante a observação. Isto implica que as fotografias não sejam descrições objectivas. Procuremos guardar na memória esta imagem e esquecer de novo o modelo fotográfico.

O centro da situação é o homem com o aparelho, o qual, todavia, move-se. É ainda assim estranho falar-se de um centro, pois ele move-se em relação à sua [p. 104] periferia. Quando um centro se move, fá-lo relativamente ao observador, e toda a situação move-se com ele. Por conseguinte, temos de conceder que aquilo que vemos quando olhamos para o homem com o aparelho é um movimento de toda a situação, que também abrange o homem sentado na cadeira. Custa fazer esta concessão pois somos levados a crer que, quando alguém se senta, não se move, e somos levados a crer nisso porque, digamos, o vemos.

De facto, vemos que, quando concentramos a nossa atenção no homem que está na sua cadeira, a situação pára, e nela move-se o homem com o aparelho. Por outro lado, quando concentramos a nossa atenção no homem com o seu aparelho, a situação entra em movimento, e o homem que está na sua cadeira é, numa situação móvel, a parte imóvel. Isto sugere, entre outras coisas, a ideia de que a revolução copernicana é o resultado de uma mudança de posição e não um ver “mais verdadeiro” que o do sistema ptolemaico. Por outras palavras, o homem com o aparelho não se move para encontrar a melhor posição para fotografar uma situação estável (embora possa pensar que o faz). Na verdade, procura uma posição que corresponda da melhor forma às suas intenções de fixar uma situação móvel.

Contudo, subsiste o seguinte problema: o homem com o seu aparelho só se encontra no centro da situação para nós, que o observamos, e não para si próprio. Ele julga-se fora da situação pois está a observá-la. Para ele, o homem na cadeira é o centro da situação, pois ele está no centro da sua atenção. E também nós, porque nos encontramos na sala e observamos o homem com o aparelho, representamos para ele uma parte nesta situação. Isto poderia levar-nos a crer que se trata aqui de duas situações distintas. Uma em que o homem com o seu aparelho constitui o centro, e em relação à qual nós estamos numa posição transcendente. E uma [p. 105] outra em que o homem na sua cadeira representa o centro, e da qual nós fazemos parte. Duas situações diferentes, mas que se interpenetram. Mas, na verdade, trata-se de uma única situação. Podemos afirmar isto porque temos a possibilidade de nos libertarmos do nosso papel de observador e considerarmo-nos parte da situação; e o homem com o aparelho também pode fazê-lo. Se observarmos os seus gestos, podemos de facto reparar que determinados movimentos seus são como que manobras que se procuram a si mesmas.

Esta visão de nós próprios numa situação (este ver “reflexivo” ou “crítico”) é característica do nosso estar-no-mundo: estamos no mundo e vemo-lo, “sabemos” que isso é assim. Mas há que dizer mais uma vez: nisso não há nada de “objectivo”. O gesto com o qual nos afastamos do desempenho de um papel, gesto que também pode ser feito pelo homem com o aparelho, relaciona-se sempre com um “lugar” a partir do qual podemos indicar que presenciamos duas vezes a mesma e única situação. Este “lugar” é a base de um consenso, do reconhecimento intersubjectivo. Se nós próprios e o homem com o aparelho nos encontrarmos nessa base, não vemos “melhor” a situação, vemo-la simplesmente de modo intersubjectivo e vemo-nos de modo intersubjectivo.

O homem com o aparelho é um ser humano, ou seja, ele não está simplesmente na situação, mas encara-a também de um modo reflexivo. Sabemos que se trata de um ser humano, e não apenas porque vemos uma forma que identificamos como um corpo humano. Sabemo-lo também, e de um modo ainda mais significativo, porque vemos gestos que “indicam” claramente não só uma atenção orientada para o homem na cadeira, mas também uma distância reflexiva em relação a ele. Reconhecemo-nos nestes gestos pois eles são o nosso próprio modo de ser no mundo. Sabemos que se trata de um ser humano porque nos reconhecemos nele. A nossa identificação de um [p.106] corpo humano é um elemento secundário deste reconhecimento imediato e concreto. Se apenas confiássemos nesta identificação, poderíamos enganar-nos. Poderíamos estar a ver uma máquina cibernética que simulasse gestos humanos. Mas o nosso reconhecimento de um gesto não pode estar enganado. Simplesmente porque nós próprios nele nos reconhecemos, trata-se de um gesto humano.

Porque o homem com o aparelho é um ser humano e não existe ninguém que possa ser chamado de “ser humano ingénuo” (isso é em si mesmo uma contradição), por conseguinte não pode existir “fotografia ingénua”. O homem com o seu aparelho sabe o que faz, e podemos percebê-lo quando observamos os seus gestos. Por isso é necessário descrever os seus gestos com conceitos filosóficos (reflexivos). Quaisquer outros modos de descrição seriam desajustados, pois não apreenderiam a essência reflexiva e autoconsciente do gesto. Isso é válido para todos os gestos humanos, mas ajusta-se particularmente ao gesto do fotógrafo. O gesto do fotógrafo é um gesto filosófico; ou, dito de outra forma: desde que a fotografia foi inventada, tornou-se possível filosofar não só por intermédio das palavras, mas também das fotografias. A razão para isso é que o gesto de fotografar é um gesto da visão, aquilo a que os pensadores antigos

chamavam de *theoria*, e que desse gesto resulta uma imagem, a qual seria por esses mesmos pensadores chamada de *idea*. Ao contrário da maioria dos outros gestos, o gesto de fotografar não tem a intenção directa de transformar o mundo ou comunicar com os outros, antes visa observar alguma coisa e fixar a visão, torná-la “formal”. O tão citado argumento marxista segundo o qual os filósofos se limitam a interpretar o mundo (quer dizer, observá-lo e cavaquear acerca dele), quando, pelo contrário, o que importa é transformá-lo – este argumento não é muito convincente quando aplicado ao gesto de fotografar. A fotografia é o [p. 107] resultado de um olhar sobre o mundo e, ao mesmo tempo, uma transformação do mundo; é uma coisa nova. O mesmo aplica-se à filosofia tradicional, embora as ideias que dela resultam não sejam tão apreensíveis quanto o são as fotografias. A apreensibilidade da fotografia é, indubitavelmente, um aspecto que nos faz pensar sobre os resultados dos métodos tradicionais em filosofia.

O gesto feito pelo homem com o aparelho é tão complexo que provavelmente impossibilita uma dissecação exacta em várias etapas. Mas esta também não é a minha intenção, pois para o meu propósito é suficiente dizer que se podem distinguir três aspectos, os quais, contudo, não são separáveis uns dos outros. O primeiro aspecto é a procura de um local, de uma posição a partir da qual a situação é observada. Um segundo aspecto consiste na manipulação da situação de modo a que esta última seja ajustada ao local escolhido. O terceiro aspecto diz respeito à distância crítica que é possibilitada pelo sucesso ou fracasso deste ajuste do olhar. Muito frequentemente existe um quarto aspecto: o accionamento do disparador. Mas, de um certo ponto de vista, este caso não pertence aos gestos verdadeiros, pois ele dá-se de forma mecânica. Além disso, existem ainda as complexas técnicas electromagnéticas, químicas e mecânicas no interior do aparelho, e todos os processos de revelação, de ampliação e de retoque, os quais, todos juntos, culminam numa imagem. Embora estas técnicas tenham uma influência decisiva nos resultados do gesto e a sua análise seja fascinante, elas encontram-se fora da situação que presentemente observamos. Não pretendemos analisar fotografias, para o que seria indispensável uma análise dessas técnicas, ficamos, pelo contrário, pela consideração do gesto de fotografar como se pudéssemos observá-lo no salão.

Os três aspectos do gesto referidos não são evidentes do mesmo modo e não têm a mesma importância no interior do gesto. O primeiro aspecto do gesto, a procura de uma posição, é o mais vistoso e poderia criar [p. 108] a impressão de que os outros dois

lhe estariam subordinados. Contudo, um exame atento traz a lume que o seu segundo aspecto, a manipulação da situação que se tenciona observar, caracteriza-se por ser um gesto ainda mais forte. Embora não seja tão evidente quanto o primeiro aspecto e não seja tão facilmente admitida pelos fotógrafos, muitas vezes é a própria manipulação que norteia a procura de uma posição. No que concerne ao terceiro aspecto, o da autocrítica, ele pode não parecer decisivo para o observador; contudo, é precisamente este aspecto que fornece o critério para julgar “a qualidade da imagem”.

O que foi dito acerca do gesto de fotografar pode igualmente ser dito, com algumas alterações, acerca do gesto de filosofar. Se analisarmos este gesto, provavelmente descobriremos os mesmos três aspectos, os quais se relacionam entre si de modo semelhante. Isto quer dizer que fotografar é um gesto que traduz a atitude filosófica para um novo contexto. Na filosofia, como na fotografia, a procura de uma posição é o aspecto mais evidente. A manipulação das cenas expostas nem sempre é facilmente admitida, mas de qualquer forma ela caracteriza os diferentes movimentos na filosofia. E o aspecto autocrítico é aquele que permite avaliar se a manipulação está ou não bem conseguida. A impressão de que o gesto de fotografar é um desenvolvimento filosófico na época da industrialização reforça-se se observarmos estes três aspectos do modo mais preciso possível.

A procura de uma posição salta à vista pelos movimentos corporais do fotógrafo. Porém, quando se observa o seu manuseamento do aparelho, ressalta uma dimensão menos evidente. A posição procurada pelo fotógrafo é um ponto espaço-temporal. O fotógrafo pergunta-se de onde e por quanto tempo tem de expor o motivo que procura precisamente [p. 109] capturar numa superfície. No nosso exemplo, o centro do motivo é um homem que fuma cachimbo e está sentado numa cadeira no interior de um salão. Esta frase é ela própria uma descrição da situação, situação que é também vista de uma posição específica, a de um observador que, durante o tempo em que o acontecimento teve lugar, foi elevado por uma qualquer grua metafísica sobre o salão. Os gestos do fotógrafo mostram que este não acredita que uma tal posição lhe seja acessível, e mesmo que o fosse, apenas por uma misteriosa evidência lhe daria preferência em detrimento das outras. De facto, estes gestos mostram que ele não conhece as melhores posições a respeito de cada situação e que acha que cada situação possibilita várias posições, cuja “qualidade” depende não só da própria situação, mas também da intenção do observador. Se eu quisesse registar na fotografia o instante em que o fumo se eleva do

cachimbo, deve existir concretamente um ponto de vista óptimo que me é imposto pela “forma” do cachimbo. Se, pelo contrário, quiser registar a expressão do prazer, tal como é espoletada no rosto do fumador pelo sabor do tabaco, em primeiro lugar têm de ser destacados diversos e assinaláveis pontos de vista, os quais, contudo, me são igualmente impostos pela “forma” da situação. Portanto, antes de poder procurar uma boa posição, o fotógrafo tem que ter um objectivo que oriente o percepção da situação. Na verdade, a observação do seu gesto mostra que esta intenção é teórica, considerando que, no decurso da sua procura, o objectivo pode mudar a cada momento. Ele queria fotografar o fumo que se elevava do cachimbo e, enquanto procurava o ponto de vista apropriado para fazê-lo, poderia ser surpreendido pela expressão do rosto do fumador. De facto, ocorre aqui uma dupla dialéctica: uma entre o objectivo e a situação, outra entre os diferentes pontos de vista da situação. Os gestos do fotógrafo mostram a tensão destas duas dialécticas que nele intervêm. Por outras [p. 110] palavras, o gesto de fotografar, que é um movimento de procura de posição e que revela uma tensão quer interior, quer exterior, a qual dinamiza a procura – este gesto é o movimento da dúvida. Observar o gesto do fotógrafo sob este aspecto significa assistir ao desenvolvimento da dúvida metódica. E este é o gesto filosófico par excellence⁵⁶⁰.

O movimento decorre naquilo a que geralmente chamamos de quatro dimensões espaço-temporais. Numa primeira dimensão, o fotógrafo aproxima-se e afasta-se da situação. Numa segunda dimensão, o fotógrafo observa a situação de diferentes pontos de vista horizontais, enquanto numa terceira dimensão fá-lo de diferentes pontos de vista verticais. Numa quarta dimensão, o fotógrafo acaba por manipular o seu aparelho com o intuito de captar a situação com diferentes tempos de “exposição”. As quatro dimensões sobrepõem-se de modos muito complexos, e a dimensão temporal tem um carácter distinto em relação às outras pois pressupõe o manuseamento do aparelho.

As quatro dimensões cruzam-se. A procura do fotógrafo parece ser um movimento espaço-temporal confuso e difícil de apreender. Contudo, uma observação mais detalhada pode mostrar que neste espaço-tempo existem como que barreiras sobre as quais, durante a sua procura, o fotógrafo tem de saltar, como se o espaço-tempo a que pertence um único campo tivesse sido dividido. Uma dessas divisões para a perspectiva dos pássaros, uma outra para a perspectiva das rãs, um campo de onde se pode espreitar pelo canto do olho, um mais amplo de onde, com os olhos bem abertos, se pode

⁵⁶⁰ Em francês no original (NT).

arcaicamente dirigir o olhar para alguma coisa. Entre o registo da proximidade e o panorâmico parece não existir um deslizar contínuo, mas apenas uma passagem de um campo para outro que lhe é diferente. Isto distingue completamente o gesto fotográfico do cinematográfico; a câmara não “viaja”. Aquele gesto é composto [p. 111] por decisões e por uma série de saltos sobre barreiras invisíveis. A procura do fotógrafo é uma série de processos abruptos de decisão. O fotógrafo atravessa o espaço-tempo composto por diferentes áreas da visão, por diferentes visões do mundo [*Weltanschauungen*] e por barreiras, as quais dividem o seu campo de visão. O carácter quântico do gesto de fotografar (o facto de ele dizer respeito a uma *clara et distincta perceptio*) compõe a sua estrutura como um gesto filosófico, ao passo que o gesto de filmar desfaz esta estrutura. A razão para esta diferença é evidentemente de natureza técnica: o fotógrafo – assim como o filósofo – vê através de um aparelho “categorial”, com o qual persegue o objectivo de apreender o mundo como uma série de imagens distintas (conceitos determináveis). O homem que filma vê através de um aparelho “processual” com o objectivo de capturar o mundo como uma corrente de imagens indistinguíveis (conceitos indetermináveis). Esta diferença “técnica” entre os dois aparelhos é responsável pela diferença na estruturação dos dois gestos. Portanto, que o aparelho fotográfico seja uma ampliação e um melhoramento da vista humana é apenas uma frase feita. No gesto fotográfico, o corpo humano é de tal modo caldeado com o aparelho que quase não tem sentido querer atribuir uma função específica a cada um deles. Se se define um instrumento como um corpo que está na dependência de um movimento de um corpo humano (quando se diz que na relação entre homem e ferramenta o corpo humano é constante e a ferramenta é variável), então quase não tem sentido definir o aparelho como a ferramenta do fotógrafo. De igual modo seria adequada a afirmação de que, na procura de uma posição, o corpo do fotógrafo é a ferramenta do aparelho fotográfico. A observação do gesto de fotografar permite ver de uma forma concreta a reversibilidade desta relação num contexto paraindustrial específico. Na indústria automóvel, a circunstância de que o trabalhador seja uma [p. 112] função da máquina implica efectivamente a perda de si próprio (a sua dignidade enquanto ser livre), isto é, uma auto-alienação. No gesto de fotografar, pelo contrário, a circunstância de que o fotógrafo se adapte ao aparelho – por exemplo, a sua posição tem de ser definida consoante a escala de “timings”⁵⁶¹ do seu aparelho – não implica

⁵⁶¹ Em inglês no original.

certamente qualquer auto-alienação. Pelo contrário, o fotógrafo é livre, não apesar, mas por causa da determinação temporal do aparelho.

Se se concorda em chamar “cultura” à totalidade das ferramentas, tem de se admitir que o gesto de um trabalhador numa fábrica ocorre num contexto diferente do do fotógrafo. O objectivo das revoluções socialistas seria então a abolição, no nosso meio cultural, de todos os gestos correspondentes ao tipo do trabalhador. Não existem quaisquer dúvidas de que, para uma compreensão completa do aspecto do gesto fotográfico analisado até agora, a procura de uma posição, seria necessária uma observação extremamente profunda. Mas para o propósito do presente ensaio é suficiente dizer que ele diz respeito a uma série de decisões teóricas que estão relacionadas com o exame da situação, que o gesto é por conseguinte o movimento concreto da dúvida metódica, e que a sua estrutura num certo sentido é determinada, quer pela situação observada, quer pelo aparelho, quer pelo fotógrafo, o que proíbe o isolamento de qualquer um dos factores mencionados. Trata-se, de igual modo, de um movimento da liberdade, pois o gesto é uma série de decisões que são tomadas, não apesar, mas por causa das forças decisivas que nele estão em jogo.

Para considerarmos o segundo aspecto – o da manipulação – temos de esquecer todo o conhecimento objectivo que possuímos acerca do acto de fotografar. Esse conhecimento diz que no salão existem objectos, e que entre eles existe um homem que está sentado numa cadeira e fuma um cachimbo. Estes objectos são “fenómenos” no sentido em que podem ser demonstrados por [p. 113] experiência óptica, pois reflectem os raios luminosos que sobre eles incidem. O homem com o aparelho procura captar estes raios de modo a provocar uma alteração química específica numa película [*Filmmaterial*] sensível. Uma descrição objectiva deste género, que pode ser chamada de “observação científica”, reduz o gesto de fotografar a uma operação laboratorial. Ela deve ser esquecida não porque seja “falsa”, mas porque não capta aquilo que vemos do gesto.

O homem do aparelho não está à caça de luz reflectida, mas escolhe raios luminosos específicos de entre os parâmetros disponíveis. E não escolhe de modo passivo, como se se tratasse de um filtro (embora possamos duvidar de que um filtro seja passivo). Ele intervém de modo activo no processo óptico. Exclui certos feixes luminosos, por exemplo quando fecha um pouco as cortinas. Move o seu objecto em relação à luz de tal modo que este reflecte certos raios e não outros (por exemplo, diz

“Sorri!”). Instala a sua própria fonte de luz (por exemplo, um flash). Mergulha a situação em cores à sua escolha. Manipula o aparelho com filtros especiais. Escolhe uma película apropriada a captar alguns raios luminosos e a repelir outros. Caso o fotógrafo não estivesse presente, a imagem que deriva desta operação não seria o efeito dos raios tal como reflectidos pelos objectos. Não obstante, é o efeito de raios que foram reflectidos pelos objectos, e neste sentido é objectivo. Podemos-nos perguntar se este não é o único verdadeiro sentido do conceito “objectivo”. Pois, ao fim e ao cabo, aquilo que se passa durante as operações de laboratório (durante a observação científica) não é muito diferente daquilo que ocorre no gesto de fotografar, e neste sentido não duvidamos da objectividade da fotografia. Duvidamos de um determinado sentido do conceito de objectividade em ciência.

[p. 114] O problema é naturalmente mais complexo na fotografia do que na ciência (excepto, talvez, na antropologia), sobretudo quando se trata de fotografar pessoas. O objecto reage à manipulação pois não é um objecto real, mas sim alguém que partilha com o fotógrafo a mesma situação. Entre o fotógrafo e o seu motivo [*Bildmotiv*] estabelece-se uma complexa teia de acção e reacção (de diálogo), embora a iniciativa recaia naturalmente sobre o lado do fotógrafo e a pessoa fotografada seja aquela que espera pacientemente (ou impacientemente). Pelo lado desta última, este diálogo duvidoso conduz a uma mistura de embaraço e exibicionismo (o produto de uma circunstância em que é o centro de uma atenção objectivadora), que tem como consequência uma “atitude dissimulada” (a espera defrauda o motivo). Pelo lado do fotógrafo em causa, o diálogo condu-lo à sensação estranha de ser simultaneamente testemunha, acusador, advogado de defesa e juiz, uma sensação de má consciência que se reflecte nos seus gestos. Por isso mesmo, de modo a transformar o seu motivo num objecto, ele procura surpreendê-lo num momento de distração. Visto que fotografar é um diálogo de aparências [*Scheindialog*], o fotógrafo também defrauda o motivo. O gesto de fotografar é uma forma de arte.

Porém, o facto de que o fotógrafo manipula a situação e defrauda o motivo não significa que a fotografia não produza uma imagem objectiva. Significa ainda menos que, caso ele renuncie à manipulação, se obtenha uma imagem objectiva, ou ainda que a reacção do “motivo” à sua manipulação pelo fotógrafo tenha qualquer influência na objectividade da fotografia. Significa, pelo contrário, que observar uma situação é manipulá-la, ou seja, o observador transforma o fenómeno observado.

Do mesmo modo pode dizer-se que observar uma situação implica precisamente ser por ela transformado. A observação [p. 115] transforma o observador. Quem analisa o gesto do fotógrafo não precisa de conhecer nem o princípio da incerteza de Heisenberg, nem as teorias psicanalíticas. Vê de modo concreto. O fotógrafo não pode senão manipular a situação, a sua simples presença é uma manipulação. E não pode evitar modificar-se através da situação. O simples facto de nela se encontrar transforma-o. A objectividade de uma imagem (de uma ideia) não pode ser senão o resultado da manipulação (a observação) de uma qualquer situação. Na medida em que manipula aquilo que é por ela captado, qualquer ideia é falsa, e neste sentido é “arte”, ou seja, ficção. Contudo, num outro sentido existem ideias verdadeiras, aquelas que captam realmente o que por elas é observado. Talvez fosse isto que Nietzsche quisesse dizer quando afirmava ser a arte melhor do que a verdade.

O fotógrafo não pode deixar de manipular a situação pois a sua procura está intimamente ligada com esta manipulação. Procura e manipulação são dois aspectos do mesmo gesto. Mas nem sempre o fotógrafo o admitirá imediatamente. Dirá que algumas das suas fotografias reproduzem situações que nem são manipuladas nem, sobretudo, manipuláveis; por exemplo, as paisagens. Concederá que os retratos são sempre o resultado de uma manipulação, pois o fotografado apercebe-se da presença do fotógrafo e reage-lhe (ou, pelo menos, porque antes não tinha conhecimento desta presença, fica surpreendido). Ele afirmará que, todavia, as paisagens não reparam na presença do fotografado. Contudo, ele está enganado. Como exemplo, podem aqui ser invocadas as fotografias no âmbito da investigação arqueológica. A utilização de raios infravermelhos com o intuito de fazer ressaltar as formas de um estrato arqueológico mostra, muito nitidamente, uma manipulação clara e inequívoca. Contudo, é um facto que fotografias tiradas durante o crepúsculo revelam formas que não são perceptíveis à luz do meio dia, e isso não [p. 116] parece ser uma manipulação. O meio-dia e o crepúsculo parecem ser componentes de uma dada situação. Mas a escolha na qual é dada preferência à luz do crepúsculo sobre a luz do meio-dia representa uma manipulação do acontecimento [*des Faktums*] da paisagem, dado que, através da escolha, a paisagem está ao serviço de uma intenção. Qualquer fotografia é um retrato no sentido em que qualquer situação mostra “ter consciência” de ser fotografada. Também sob este ponto de vista fotografar se assemelha a filosofar; não se pode

escolher uma posição sem se manipular a situação, mesmo que alguns filósofos não o queiram admitir.

O terceiro aspecto do gesto, o da autocrítica, está relacionado com aquilo que em filosofia se chama de “reflexão”. Este é manifestamente um conceito emprestado pela óptica e que, por isso mesmo, está intimamente ligado com a fotografia. A câmara possui um espelho que, quando contemplado pelo fotógrafo, permite-lhe ver como pode ser a imagem. Ele vê as imagens possíveis e, neste ver futuroológico, escolhe de entre aquelas que estão disponíveis. Ele rejeita todas as imagens possíveis excepto uma, exilando aquelas, por conseguinte, no domínio das virtualidades perdidas.

Deste modo, o gesto de fotografar permite-nos ver concretamente de que forma a escolha funciona como projecção no futuro. Este gesto é um exemplo da dinâmica da liberdade, ele mostra que a crítica (o uso de critérios para projectar possibilidades) incorpora esta dinâmica da liberdade.

Contudo, o espelho enquanto apreciação das possibilidades do futuro é apenas um dos sentidos do conceito de “reflexão”. Num outro sentido, a “reflexão” é um espelho onde nos vemos a nós próprios quando tomamos uma decisão. Não sei se existem câmaras com tais espelhos, mas seria fácil construí-las. Afinal, alguns movimentos do fotógrafo dão a impressão de que ele estaria a olhar-se num espelho deste género. Graças a este espelho (seja ele [p. 117] material ou imaterial) ele vê-se ao fotografar, implicando-se a si próprio na situação.

O gesto de fotografar mostra concretamente que género de visão nele está em jogo. Esta não deve ser confundida com a perspectiva reproduzida pelo funcionamento de um disparador automático. O gesto de fotografar não mostra os fotógrafos como objectos passivos (como o fazem as ciências antropológicas). Ele reflecte o sujeito activo (como o têm por objectivo algumas filosofias). Tais espelhos – conquanto existam – têm de admitir o controlo não só sobre o fotógrafo, mas também sobre o próprio gesto de fotografar. O autodomínio é uma outra forma de liberdade.

Na tradição ocidental, e especialmente desde Kant, estamos avisados (e com boas razões) quanto à reflexão como especulação pura. Pois o espelho de que falava permite, numa interminável sucessão, a construção de outros espelhos que se reflectem uns aos outros, abrindo assim um abismo insondável. Este abismo pode exercer uma atracção suicida, dado que o gesto de fotografar não mais seria controlável. Ao mesmo

tempo que se perde no abismo, o gesto perde o seu significado. Ao contrário de outras culturas, e por razões que, entre outras, têm a ver com a maneira como montamos os nossos espelhos, nós ocidentais interessamo-nos pelo fotografar. Por isso o nosso problema não é a reflexão ininterrupta, mas sim a decisão relativa ao ponto em que devemos parar a nossa reflexão para podermos passar à acção. Embora conheçamos o abismo (o “nada”), não o queremos analisar por si mesmo, mas para podermos fotografar melhor. A reflexão é para nós uma estratégia e não uma auto-revelação. O momento em que o fotógrafo deixa de olhar para o espelho reflexivo (seja ele real ou imaginário) é o momento que caracteriza a sua imagem. Se ele deixar de olhar demasiado cedo, a imagem tornar-se-á superficial. Se deixar de olhar demasiado tarde, a imagem tornar-se-á confusa e desinteressante. [p. 118] Mas se o fotógrafo tiver escolhido um bom momento para interromper a reflexão sobre si próprio, ela tornar-se-á penetrante e reveladora. Por isso, a reflexão é uma parte integrante da procura dos fotógrafos e sua manipulação, é a procura de si próprio e uma manipulação de si próprio. Efectivamente, a procura de uma posição faz parte da procura de si próprio e a manipulação da situação faz parte da manipulação de si próprio. E vice-versa. Mas o que vale para a fotografia vale também para a filosofia e, muito simplesmente, para a vida. Contudo, na fotografia isso é verdadeiramente claro: podemos vê-lo observando o gesto.

Estas reflexões não constituem uma descrição fenomenológica acabada do gesto de fotografar, apenas sugerem a ideia de que uma descrição deste género pode ser útil. Mas elas bastam, pelo menos, para colocar determinadas perguntas num contexto específico. Por exemplo, em que consiste a diferença ontológica e epistemológica entre fotografia e pintura? Que impacto teve – se teve algum – a invenção da fotografia sobre a pintura, e que influência terá ela num futuro imediato? Que impacto teve – se teve algum – a invenção da fotografia sobre a filosofia? E o chamado movimento “hiper-realista” é um movimento artístico ou filosófico? Poder-se-á efectivamente negar que, graças à fotografia (mas não apenas por sua causa), a distinção entre arte e filosofia seja confusa. Que repercussão teve a invenção da fotografia sobre o pensamento científico (e não apenas sobre o método científico)? Que tipo de relação tem a fotografia com os novos e afins métodos da visão (como os diapositivos, filmes, fitas de video e hologramas)? Dizendo-o de forma clara e precisa, as considerações apresentadas são

suficientes para que possam ser formuladas perguntas a respeito da fotografia que atingem o coração do problema: a fotografia como um gesto do olhar, da *theoria*.